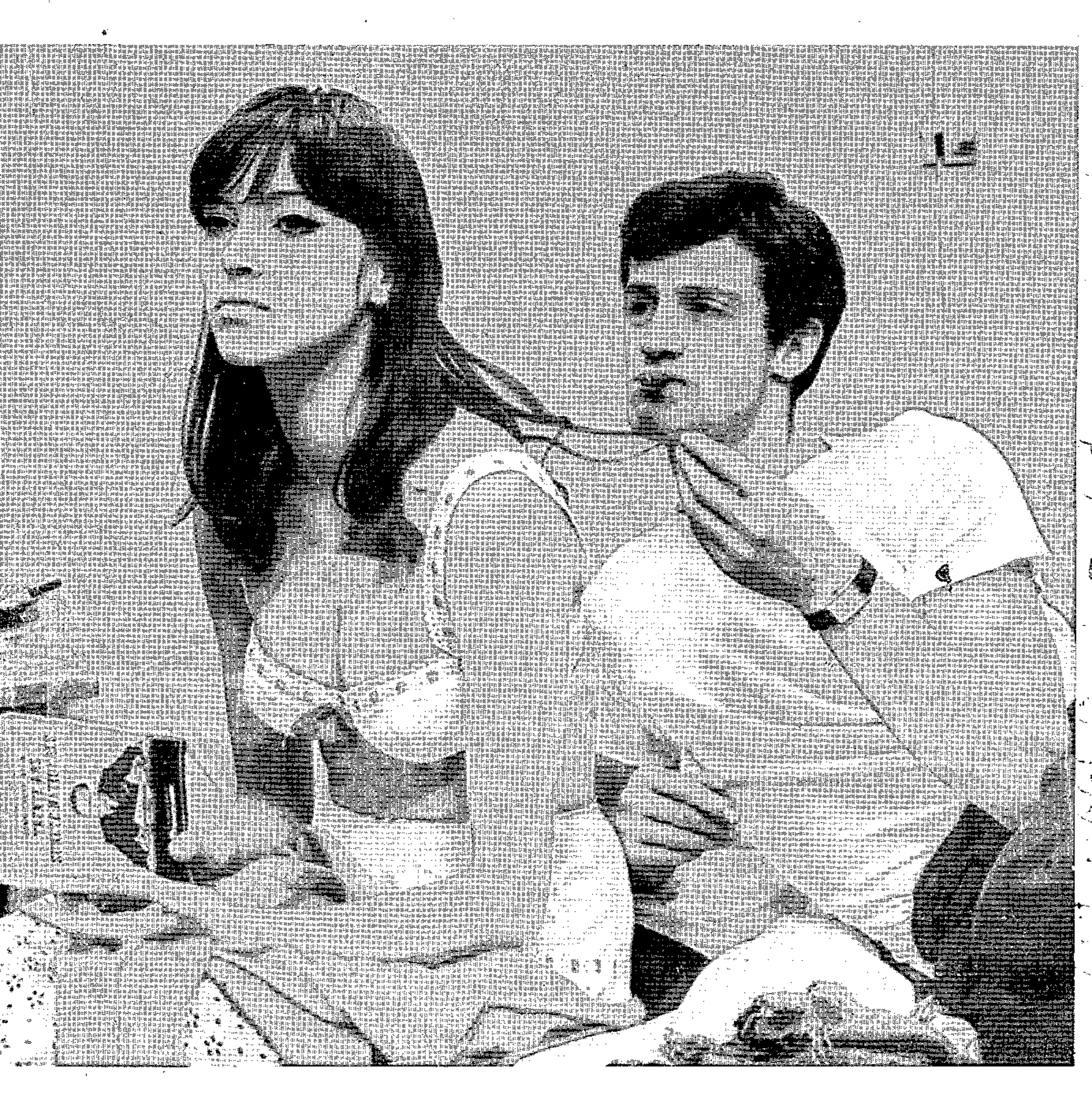
CAHIERS DU CINÉMA



122 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● AOUT 1961 ★ 122

NOTRE COUVERTURE



Anna Karina et Jean-Paul Belmondo dans **UNE FEMME EST UNE FEMME** de Jean-Luc Godard **(Rome Paris Films).**

Ne manquez pas de prendre

Page 47

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

AOUT 1961 TOME XXI — N° 122

SOMMAIRE

*

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma

Redacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38

ENTRETIEN AVEC EDGAR G. ULMER



par Luc Moullet et Bertrand Tavernier

Je suis né à Vienne, le 17 septembre 1900 ; j'étais encore à l'école, lorsque j'ai cherché à devenir acteur, j'avais à peine treize ans. C'est bien plus tard que je suis entré à l'Académie. A cette époque, le plus grand metteur en scène de la maison était l'homme qui avait fait les décors de tous les opéras de Wagner ainsi que du « Faust » de Marlowe, Nikkish. Je participais à son séminaire, car tout ce qui concernait le cinéma, je veux dire tout ce qui concernait le théâtre m'intéressait énormément. On insista pour que je devienne décorateur, plutôt qu'acteur, car c'était mon point fort. Comme décorateur, je fus présenté à Max Reinhardt, qui fut pour moi le miracle : à seize ans et demi, je faisais les décors dans ses deux théâtres, à Vienne et à Berlin.

Avec Murnau.

Quand je suis arrivé à Berlin, je ne connaissais rien du cinéma, sauf quelques personnes qui, parfois, y travaillaient. Il faut vous représenter l'époque : en 1917, le cinéma ne suffisait pas à faire vivre ceux qui y travaillaient. On ne tournait que l'été, à cause du soleil. L'hiver, il fallait faire du théâtre ou n'importe quoi, faute de lumière artificielle pour éclairer le champ. En 1919, j'ai fait quelques maquettes, comme assistant décorateur d'un film autrichien d'Alexandre Korda, qui arrivait de Budapest. De retour à Berlin, je rencontrai Murnau qui travaillait dans la troupe de Reinhardt. C'était alors un petit acteur de second plan, mais il était déjà passionné par le cinéma. Prisonnier de guerre en Suisse, il avait *fait la connaissance de Francisco von Mendelsohn, qui allait produire ses premiers films* J'étais alors décorateur et directeur artistique chez Reinhardt, jusqu'à notre voyage en Amérique pour monter *le Miracle* en 1923. Mais en même temps, je fus amené à travailler pour Murnau, à titre de « régisseur des décors », déchargeant ainsi le metteur en scène d'un certain nombre de soucis matériels. Murnau avait ainsi tout loisir de s'occuper de la chose qui l'intéressait le plus : la composition plastique du plan.

Tous les films étaient tournés en équipe de deux ou trois au maximum. Murnau écrivait le script avec Karl Mayer et faisait son découpage lui-même. Bien sûr, il y avait les acteurs ; mais ceux-ci ne possédaient pas l'importance qu'ils ont aujourd'hui, et n'étaient que des objets dans les mains du metteur en scène ; les stars n'existaient pas, et des grands acteurs comme Max Linder ou Jannings n'étaient que les instruments de leur réalisateur. Ils ne prenaient aucune initiative. Cela dura tant que le cinéma resta muet.

— *Pourtant, Louis Marcorelles a écrit que* Le Dernier des hommes *était malheureusement plus un film de Jannings que de Murnau...*

— C'est absolument faux : j'étais sur le plateau du *Dernier des Hommes*. Murnau indiquait à Jannings quelle était l'atmosphère de la scène et comment la renforcer. Sans la parole, l'acteur ne pouvait être créateur. Jannings fut, par contre, responsable de ses films parlants, car la parole lui permettait de devenir créateur. Notez bien ceci : je sais tout ce qui s'est passé avec *Le Dernier des hommes*. Pendant deux ou trois ans, Murnau a lutté pour supprimer les intertitres, car il trouvait que cela cassait complètement l'atmosphère d'une scène. Il y avait généralement de cinquante à cent vingt intertitres par film ; Murnau et Karl Mayer firent un grand pas en avant, en n'en prévoyant que quatre pour *Le Dernier des hommes* ; cela suffisait, on comprenait très bien ; à la sortie, il n'en restait plus qu'un, mais la version américaine, *The Last Laugh*, en comportait : Carl Laemmle, le patron de l'Universal, avait beaucoup insisté là-dessus.

Donc, Jannings venait s'asseoir sur le plateau, et, durant une demi-journée, Murnau devait lui expliquer tout ce qu'il fallait faire, jusqu'au moindre mouvement ; l'avantage avec Jannings, c'est qu'il arrivait toujours à respecter l'ambiance d'une séquence. Il fallait des heures et des heures pour créer cette ambiance, et il possédait assez de force de concentration pour parvenir à faire ressortir l'atmosphère de chacun des plans très différents qu'on tournait chaque jour, tout comme Harry Baur ; en fait, Jannings n'est pas responsable du quart de ce que vous voyez à l'écran. Lorsqu'il est arrivé en Amérique, il n'avait plus cette force de concentration. Avec le parlant — n'oubliez pas que ses plus grands films sont parlants — il est devenu un *picture director*, alors que Sternberg était surtout le *camera director*, le réalisateur de la photographie.

Après *Le Dernier des hommes*, Murnau voulait réaliser *Faust ;* mais auparavant, il dut tourner *Tartufe*, contre sa volonté. Il trouvait que le sujet était trop théâtral, et cela lui faisait un peu peur. Ce qui l'intéressait dans *Faust*, c'était le champ que le film offrait à son imagination visuelle, alors que dans *Tartufe...* Mais l'U.F.A. avait Jannings sous contrat pour *Tartufe*, et Jannings représentait une très grande valeur commerciale. L'U.F.A. était le premier grand trust vertical du cinéma, de la production à l'exploitation, et il y avait beaucoup d'intérêts en jeu. Murnau connaissait très bien le théâtre français, il parlait français aussi bien que vous. Mais ce qui le gênait, c'était le statisme ; impossible de bouger la



Carnegie Hall (1947).

caméra ; il ne pouvait aller trop loin, car les critiques l'auraient pris en grippe. Avec *Faust*, il pouvait faire tout ce qu'il voulait, parce qu'il est admis en Allemagne que *Faust* est un sujet qui autorise toutes les audaces ; il n'y avait pas de *Faust* standard, mais il y avait un *Tartufe* standard à respecter, celui de la Comédie-Française.

En fait, *Tartufe* est un film très germanique, dont l'action est située en Prusse à l'époque du Grand Frédéric. Un décor teuton, des acteurs teutons, comme Jannings, cela ne pouvait donner qu'un film teuton. Jannings n'avait rien du type de *Tartufe* traditionnel. C'était très, très différent, à cause de cette mentalité allemande, qui a joué un si mauvais tour à Jannings en Amérique. Ce n'est pas par accident que Lubitsch a cherché, autant qu'il lui était possible, à éviter d'utiliser cet acteur. Dans *Smiling Lieutenant,* Lubitsch a sauté sur le petit Chevalier qu'il n'a eu aucun mal à placer dans son atmosphère vienno-hollywoodienne. Avec Jannings, c'était impossible : on en revenait toujours à ce côté chou croute et saucisses, avec du gros lard.

De l'U.F.A. à la Fox.

Ensuite, il y eut encore plus de difficulté entre Murnau et l'U.F.A., et le succès du *Dernier des hommes* et de *Faust* fit connaître Murnau à William Fox, qui venait de faire fortune, grâce aux films de Tom Mix et qui, avec cette grande âme qui caractérise les Magyars et que l'on retrouve chez Korda, voulut produire des films artistiques. Il offrit à

Murnau un véritable pont d'or, et lui donna carte blanche pour réaliser *L'Aurore*. Et Murnau abandonna l'U.F.A. La raison principale de cette rupture est due à des raisons personnelles que je ne puis mentionner ici. Mais n'allez pas croire que Murnau était le grand réalisateur teuton. Il n'avait pas du tout l'esprit nationaliste de Fritz Lang, que seul Adolf Hitler réussit à chasser de Babelsberg. Lang est vraiment un cinéaste allemand, tandis que Murnau avait un esprit très universel, très cosmopolite. C'était l'un des cinéastes les plus cultivés qui soient. A cette époque, il n'existait pas un seul cinéaste aussi instruit que lui. Il avait étudié en Angleterre, il était diplômé d'Oxford. Travailler avec Murmau fut pour moi une expérience formidable. Au début de sa carrière, on murmurait que Murmau avait une caméra à la place de la tête.

Un jour, j'ai eu une idée : tourner dans la rue avec la caméra dans un triporteur ou une voiture d'enfant. C'était la meilleure façon. Et Murnau accepta. Ce qui était vraiment merveilleux, avec Murnau, c'est qu'il cherchait toujours à innover. Aujourd'hui, on ne se sert plus couramment des objectifs à courte focale, comme en 1925. Griffith tournait tous ses gros plans au 32 mm ou au 24 mm. Pas Murnau, qui les faisait au 75 ! Car lui connaissait les secrets de l'optique. *L'Aurore* fut le premier film sur panchro.

— *Ah, non, non,* Moana *en 26...*

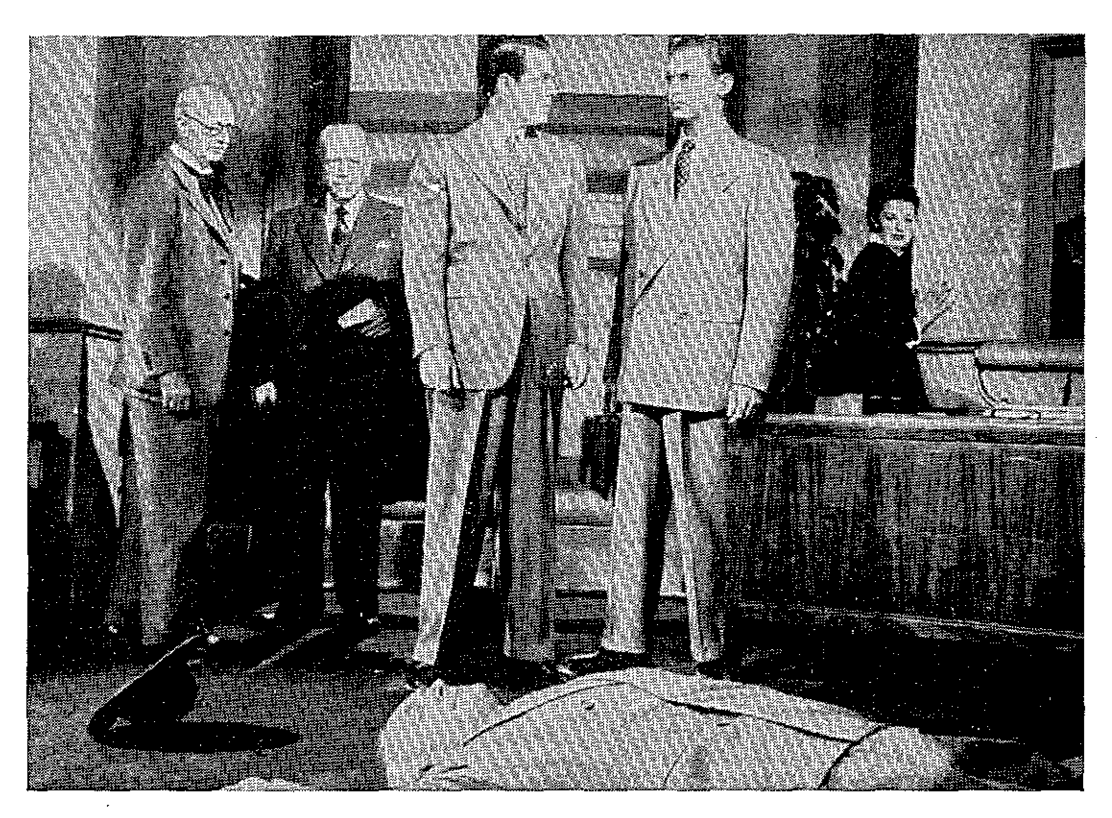
— Non, non, non. *Moana* était ortho. Je vous le dis, car je connais très bien Flaherty Après la fin de *L'Aurore,* il tourna les deux dernières semaines de *Moana* en panchro. Je m'en souviens très bien, car on avait les mêmes pépins au labo. On avait le même labo *L'Aurore* fut donc le premier. Et tout de suite Flaherty voulut en faire autant. *L'Aurore* fut un très grand succès. Mais c'est *L'Heure suprême* de Borzage qui marqua le véritable départ de Gaynor et de Farrell. Pour *Les Quatre Diables,* Murnau aurait préféré Thomas Meighan. C'était une histoire sur le cirque, au Danemark, et sur les femmes acrobates, remake du film que Carl Dreyer avait tourné là-bas vers 1920 (1). C'était un de ses meilleurs films. Pour la chute de l'héroïne, encore une invention de Murnau, il utilisait la grue pour la première fois, en même temps que Fejos dans *Broadway*. Le Karl Freund de *Variétés* n'avait pas de grue. Sa caméra était attachée. Quand Murnau fit *Les Quatre Diables,* il était en grand conflit avec la Fox. La Fox ne voulait pas faire le film. Lui voulait, et il le fit contre la Fox. Ce fut un grand succès critique à New York. Mais la Fox boycotta la distribution. L'homme qui, pour raisons personnelles, se dressait contre Murnau, resta à la tête de la Fox pendant pas mal d'années. William Fox disparaissant de la Fox en 1931, le film n'est jamais ressorti. Dans *Les Quatre Diables,* il y avait du son et un peu de dialogues, tout comme il y avait un accompagnement musical pour *L'Aurore*. Mais c'est la Fox qui l'avait voulu, pas Murnau, qui lutta avec force pour que le film restât muet. De même dans *Tabou,* il n'y avait pas vingt phrases. Murnau soutenait que son et image n'allaient pas ensemble. C'étaient deux arts différents. Peut-être avait-il raison. En tout cas, il n'aurait pas changé. Il était allé trop loin dans l'accomplissement de ce qu'il recherchait pour pouvoir repartir à zéro. Le son l'y aurait obligé, car la dramaturgie n'était plus la même : tout mètre de film, dans la mesure du possible, devait avoir du son.

Murnau ne put achever *City Girl* et William K. Howard le remplaça. Il dut faire *Tabou* avec son argent à lui. La Paramount acheta le film, une fois qu'il fut terminé. Ce fut donc une production complètement indépendante. Murnau dépensa tout son argent, mais chaque plan était de lui. Par la suite, la Paramount ne se conduisit pas très joliment : il n'y eut pas assez d'argent pour enterrer M. Murnau. Ils n'ont jamais payé.

Pendant ma collaboration avec Murnau, il y avait entre nous une convention tacite : aucun des collaborateurs de Murnau ne devait le laisser, pour aller diriger des films lui-même. En fait, j'ai beaucoup tourné pour lui. Il m'a toujours laissé diriger des scènes : j'ai fait certains plans de Janet Gaynor dans *L'Aurore* qui étaient voulus par la Fox. Murnau n'était pas d'accord, et il préférait ne pas les tourner lui-même ; il les supervisait.

---

(1) Effectivement tourné par Robert Dinesen en 1911.



Louis Hayward et Zachary Scott dans *Ruthless* (*L'Impitoyable*) (1948).

« Les Hommes le dimanche ».

J'ai pensé à devenir metteur en scène pendant le séjour de Murnau aux îles. J'ai fait, en 29, le premier film allemand produit et tourné en coopérative, *Les Hommes le dimanche.* C'est *The Salvation Hunters* de Sternberg qui m'en avait donné l'idée, et j'en fis part aux Allemands. Je pense que ce genre d'entreprise est une très bonne chose, et il est grand temps de faire de même, aujourd'hui, en France. Il y avait deux réalisateurs, Siodmak et moi, car j'étais celui qui avait le plus d'expérience. Nous formions un groupe dans lequel se trouvaient pas mal de gens intéressants : Eugen Shuftan l'opérateur, Billy Wilder le scénariste, et même Fred Zinnemann l'assistant avaient leur mot à dire. Ça n'a pas coûté cher : on ne tournait que le samedi et le dimanche. En semaine, on avait notre travail. Mais on voulait faire quelque chose de bon : ce fut un succès, et chacun trouva du travail chez les grands producteurs ; c'est ainsi que finit notre coopérative. Ce qui est tout à fait logique.

A l'époque, j'étais très influencé, non seulement par Josef von Sternberg, mais aussi par Gregory La Cava. Vous connaissez La Cava : « *Je m'assois sur le plateau et j'écris mon script.* » C'est ainsi que feront De Sica et les Italiens. Billy Wilder n'a pas écrit de script à proprement parler. On allait boire un coup au bistrot et on disait : « *On fera ça dimanche prochain.* » Nous avions une ligne directrice et des caractères définis. Notre arme principale

était la suggestion que chacun pouvait faire à tout moment. Le film d'improvisation se sert du hasard. Si vous vous asseyez et pondez votre script pendant un an, si vous vous mettez ensuite à répéter, cela aboutit à une forme d'art assez mécanique. Si vous photographiez au hasard un arbre, puis les nuages et le vent exactement comme ils sont devant vous, pour en faire ensuite un montage, c'est un procédé qui ne mène pas très loin. Quand vous improvisez, vous devez *savoir exactement ce qui est contre* vous. L'improvisation a finalement un certain effet, comme quand Mozart ou Beethoven s'amusent à improviser sur un thème. Malheureusement, ce n'est pas très commercial. Moi, je crois beaucoup à l'improvisation. Je ne devrai pas vous laisser publier cela, car je vais être sur la liste noire des producteurs. Ils ont peur de l'improvisation. Mais si vous voyez tout à coup qu'un acteur n'est pas capable de jouer comme vous le désirez, alors il faut improviser, pour que le rôle convienne mieux à l'acteur et que l'histoire devienne assez cohérente aux yeux du spectateur.

Il y a une règle que je suis depuis trente ans : on doit toujours raconter une histoire en montrant le point de vue d'un personnage. C'est le meilleur tuyau du scénariste. On ne peut sauter d'un type à l'autre et dire : d'abord je raconte l'histoire du point de vue de l'homme, puis je la raconte du point de vue de la femme, et la scène prochaine, ce sera le point de vue de la maitresse, et après, celui de la grand-mère. Le spectateur ne s'y retrouve plus. Ce n'est pas toujours possible, mais il faut suivre un acteur et, à partir de cet acteur, l'improvisation commence.

Murnau, lui, n'improvisait pas tellement. C'était le supertechnicien. La technique l'intéressait plus que le sujet. Moi, j'ai un grand défaut : ma femme vous le dira. Je tombe amoureux d'un personnage, d'une situation, et, à partir de ça, j'improvise. Dans *Le Bandit,* je suis tombé amoureux du jeune garçon. Nous ne nous faisions guère d'illusion sur lui, jusqu'à ce qu'il arrive sur le plateau. Nous ne pensions pas qu'il puisse jouer le rôle. Mais il se réveilla soudainement, et Kennedy lui donna un coup de main. C'est ainsi que j'ai improvisé le combat dans le champ de blé, ça n'était pas dans le script, mais Iglesias était capable de le faire. Je le regardais et il le faisait. Dans *L'Atlantide,* je suis tombé amoureux de Jean-Louis Trintignant. Un peu trop ; il était si humain. Je connais les limites de Trintignant, mais il y a certaines choses que je n'aurais pas pu faire sans Trintignant. Il fallait que je choisisse un personnage, pour offrir son point de vue au public. Qui ? Le metteur en scène a le droit de choisir. Avec Jean-Louis, vous verrez, c'est tout à fait extraordinaire.

Six jours de tournage.

— *Votre premier film américain fut* Damaged Lives...

— *Damaged* fut le second, en 33. Avant, il y eut *Mister Broadway,* avec Edward David Sullivan. Un drôle de film, tourné à New York dans le style des films new-yorkais d'aujourd'hui. Une toute petite production, tournée dans les rues, les bas quartiers de cette ville et au Waldorf Astoria, qui venait d'être reconstruit, et où se situait en partie l'action.

C'était l'époque des grands trusts contre qui l'Etat luttait, car ils exagéraient : une salle ne pouvait passer quatre films M.G.M. qu'à la condition de passer quarante autres films M.G.M. Les exploitants, en fin de compte, étaient les employés de la Metro. Le résultat fut la loi anti-trust. Une maison de production n'eut plus le droit d'être en même temps distributrice et exploitante, et nous pûmes ainsi vendre nos petits films. La plupart de ceux que j'ai réalisés contiennent de bonnes choses. Certains sont très convenables et très intéressants. Ceux que je préfère sont *Strange Illusion* et *Bluebeard.* J'aime beaucoup *L'Homme qui tua le daim,* qui a été interrompu aux deux tiers, car l'Etat a fait des histoires Le sujet, tiré d'un très beau livre, est assez corrosif ; c'est l'aventure d'un Peau-Rouge qui, dans la réserve de chasse de sa propre réserve, a tué un daim. J'espère reprendre le film et l'achever bientôt. Il y a *Detour* aussi, qui évoque un peu Hitchcock. Quant à *Strange Illusion,* c'est Psycho quinze ans avant.



Eugene Iglesias dans *The Naked Dawn* (*Le Bandit*) (1954).

Mais, quand vous allez dans un grand studio, vous devez vous incliner devant le producteur et le directeur de production, et il y a peu de place pour la création personnelle. On ne vous force pas à accepter de tourner le film ; mais, si on vous le demande et si vous acceptez, vous devez faire ce qu'il y a sur le script. Moi, je suis de l'essence enflammée, je me battrais avec quiconque n'est point d'accord avec moi. Avec la « Producer Releasing Corporation », c'était plus facile. J'étais à la tête de la production. Je pouvais faire ce qui me plaisait, le directeur de production ayant entière confiance en moi. Avant tout, il voulait trois choses : que je puisse tourner le film sans argent, qu'il en rapporte, et qu'il soit bon. Il n'avait pas le temps de ne pas avoir confiance. Il l'aurait eu si le film avait coûté un milliard ; or, ses films coûtaient de douze à vingt-cinq millions et l'on n'avait droit qu'à six jours de tournage. J'ai fait *L'Ile des pêchés oubliés* pour neuf millions deux, en six jours.

— *C'est votre record ?*

— Non, j'en ai fait qui coûtaient huit millions, comme *Club Havana*. C'est une chose qu'un critique doit prendre en considération. Pas seulement en Amérique, mais aux quatre coins de la planète, il y a tant de milliers de cinémas qu'une compagnie peut toujours prévoir un large programme. Il faut une heure pour écrire deux scripts. Et, le vendredi

soir, il doit toujours y avoir un film prêt à tourner le lundi matin. Connaissez-vous Samuel Fuller ? Il travaille exactement dans les mêmes conditions que moi : Sammy a mis en scène des films pour, je n'ose pas le dire, disons presque aussi peu d'argent que moi. *J'ai vécu l'enfer de Corée* n'a rien coûté et fut tourné en dix jours. C'est le genre de films que vous devez faire.

Si vous avez un contrat de metteur en scène, vous devez vous dire qu'avec un peu de chance, un acteur qui convienne et qui ait du talent, vous aurez un très bon film. Si l'acteur n'est pas bon, tant pis pour le film : vous en commencez un autre le lundi en quinze. Bien sûr, il y a des inconvénients : ni scénaristes pour écrire d'autres dialogues, ni prises superflues. On a droit à deux prises, pas plus, à quatre heures de film, c'est le maximum. Pas question de choisir les acteurs, lorsqu'en tout, du jeune premier à la dernière doublure, ils ne doivent pas toucher plus d'un million cinq. Pour *L'Ile des péchés oubliés,* j'avais choisi Carradine, parce qu'il était libre pendant quelques jours. Je l'avais connu sur le plateau de *La Chevauchée fantastique,* où j'étais venu en touriste. D'ordinaire, avec un faible budget, on ne peut obtenir ce genre d'acteurs (sa partenaire, Gale Sondergaard, l'une des stars de l'époque, était aussi mon amie). Pas question de faire de répétitions sans payer vos acteurs. Même si ce sont vos amis, lorsque le Syndicat vous prend en flagrant délit, vous avez droit à une très forte amende. Oui, oui, mon ami, c'est comme ça.

Cela dit, les films sont préparés à l'avance et très soigneusement. Entre deux films, il y a toujours un peu de temps. Et, pour finir en six jours, il faut vraiment être très bien préparé et avoir une bonne équipe. C'est ainsi que j'ai formé Lee J. Cobb, David Opatashu, Paul Muni, que j'extirpai de Broadway, Jules Dassin, qui avait débuté comme extra.

Plans courts et plans longs.

J'ai dirigé tous les films de minorités qu'on ait faits en Amérique. Des films pour les Espagnols, les Ukrainiens, les Caucasiens, les Arméniens, les Juifs, les Noirs et les Indiens d'Amérique. Un grand nombre de longs métrages entre 35 et 38 (en tout, j'ai fait 127 longs métrages, oui; 127). Quelques-uns sont remarquables. *Green Fields* obtint un très grand succès, *Singing Blacksmith* aussi. *Le Bandit* également, est un film de minorités. Ce fut une période merveilleuse. En moyenne, je tournais soixante à quatre-vingts plans par jour, car je savais ce que je faisais. En France, aujourd'hui, c'est impossible.

Je me souviens aussi d'un très bon opérateur français qui s'appelait Rudi Maté, bien meilleur opérateur que réalisateur — je ne devrais pas le dire. C'était même l'un des plus grands opérateurs qui aient jamais existé : je le sais, car il était l'assistant de Shuftan Allez voir le travail qu'il a fait sur *Jeanne d'Arc.* En France, il faisait couramment quarante à quarante-cinq plans par jour. Pour cela, il faut être maître complet de son art. Pas question de sortir le posemètre, ou de passer une heure à corriger un éclairage. On fait encore quelques films comme ça en Angleterre. Mais aujourd'hui, en France et en Allemagne, la mentalité est entièrement différente. En Amérique, Karl Freund, le plus grand opérateur de la TV, fait au minimum soixante-deux plans par jour. Il tourne pendant un jour et demi, après une demi-journée de répétition.

Aujourd'hui, la technique est différente. Dans *L'Atlantide,* il y a un plan de six minutes. Il a fallu de longues heures de préparation. Mais pour un film en noir et blanc, sur écran normal, il faut raconter une histoire avec beaucoup de plans courts. Le dialogue ne suffit pas. L'image compte avant tout. Maintenant, avec le scope, on fait de très longs plans, mais ce n'est pas une règle. Dans *A l'Est d'Eden,* Kazan s'en sert comme de l'écran normal : c'est une suite de contrechamps très rapides. Ce morcellement n'a pas seulement un avantage pratique, mais surtout un avantage artistique. On peut donner un rythme visuel au film, ce que l'on ne peut pas avec le « *Ten Minute Take* ». Un plan long reste du théâtre, même quand la caméra bouge.



Eugene Iglesias et Arthur Kennedy dans *Le Bandit.*

Si, dans *Le Bandit,* j'ai fait l'un des plus longs plans jamais tournés, neuf minutes trente, c'est qu'il y avait une raison : je jouais sur le contact physique entre Betta Saint John et Arthur Kennedy. Je veux dire qu'ils sont proches l'un de l'autre et que toute coupe aurait brisé ce rapprochement et enlevé de la valeur émotionnelle à la scène. Les personnages changent moralement au cours de ce plan. Quand Kennedy parle à Betta de la beauté de Vera Cruz et du reste du monde et quand, ensuite, il lui avoue la vérité, je crois que toute coupe aurait détruit la scène et obligé le spectateur à se souvenir des mensonges précédents, retirant toute authenticité à ce revirement.

Malheureusement, pour éviter d'avoir recours à ces effets techniques, il faut des acteurs absolument extraordinaires. A partir du moment où l'acteur ne possède pas une grande personnalité, le réalisateur est obligé de se défendre avec toutes les armes dont il dispose : le montage, la possibilité de placer sa caméra à des angles différents, le suspense. Au théâtre, on ne peut crier au comédien : « *A droite, plus vite, tiens-toi droit...* »

Malheureusement, nous sommes soumis aux acteurs, dans la mesure où ils représentent une valeur au box office ; ainsi le public ne paie pas pour aller voir Jean-Louis Barrault qui est un des meilleurs acteurs français, mais pour aller voir Brigitte Bardot. Moi aussi, en un certain sens, je paie pour aller voir Brigitte Bardot. Clouzot vient de prouver qu'elle peut jouer.

Euripide, Les Mystères, Claudel.

— Dans tous vos films, on trouve une morale, une leçon qui parfois possède une valeur religieuse...

— Oui, oui. Un film me rend heureux, quand il reprend le principe de la bonne vieille « *morality-play* ». Je voudrais que cela soit très clair pour vous : j'adore, et je suis très influencé par le théâtre du Moyen Age, par les soties et les mystères, qu'ils soient allemands, français ou anglais, et par la morale euripidienne, morale que l'on retrouve chez, disons, Paul Claudel, qui est pour moi le numéro 1. Je veux montrer que le bien et le mal sont toujours mitoyens. Chez Ford, vous savez que l'homme à la chemise noire est automatiquement le méchant et que celui qui porte la chemise blanche est le héros. Chez moi, ce peut être l'un ou l'autre, mais ce qui compte, avant tout, c'est l'édification d'une morale. Dans *L'Impitoyable,* c'est : « Vous serez détruits ; l'enfer précipitera les riches dans l'eau et vous serez noyés. » Dans *Le Bandit,* c'est : « Si vous prenez le droit de faire justice vous-même, et si l'on vous refuse les quelques acres de terre auxquels vous avez droit, parce que vous avez volé, vous irez automatiquement vous allonger contre cet arbre et la vie vous quittera. »

J'ai toujours cru en ces vieilles moralités naïves ; j'en suis redevable à Max Reinhardt et au *Miracle.* Mais ne me prenez pas pour ce que je ne suis pas : mes films possèdent une valeur religieuse, mais non chrétienne, car il se trouve que, de toutes les religions, la plus solide est celle qui s'est fondée sur l'Ancien Testament dont la morale est plus forte que celle du Nouveau. Je ne crois pas que les anges descendront vous chercher sur la terre. Je considère la vie comme un don. La façon dont vous agissez et pensez vous regarde, vous et vous seul. C'est le sujet de la plus profonde et de la meilleure pièce de Claudel, *Christophe Colomb*, dont j'ai essayé de retrouver les lignes de forces dans *L'Atlantide.* Il faut se juger soi-même. Lorsque Arthur Kennedy se dit dans les dernières scènes du *Bandit* : « Je n'ai pas la moindre chance, je vais être pris », la *morality play* réapparaît. Kennedy est son propre juge et il se montre d'une très grande sévérité.

Dans *L'Atlantide,* j'ai montré que nous nous déchargeons sur nos victimes de nos propres fautes, car, quoi qu'il arrive, nous avons toujours commencé par être coupables.

Cela fait très longtemps que je travaille, et j'ai trouvé différents moyens de dire ce que je voulais. Actuellement, je suis en pourparlers avec l'un des grands producteurs de Paris, qui voudrait que je tourne un film très difficile, sur le thème de la culpabilité ; un coupable recrée sa vie tout entière, à partir de son sentiment de culpabilité. Hitchcock a exprimé cela à la perfection, en prenant le point de vue de Scotland Yard. Ses films récents ne décrivent plus que quelques caractères, toujours les mêmes, et qui, comme chez Conan Doyle, sont peints avec beaucoup de justesse.

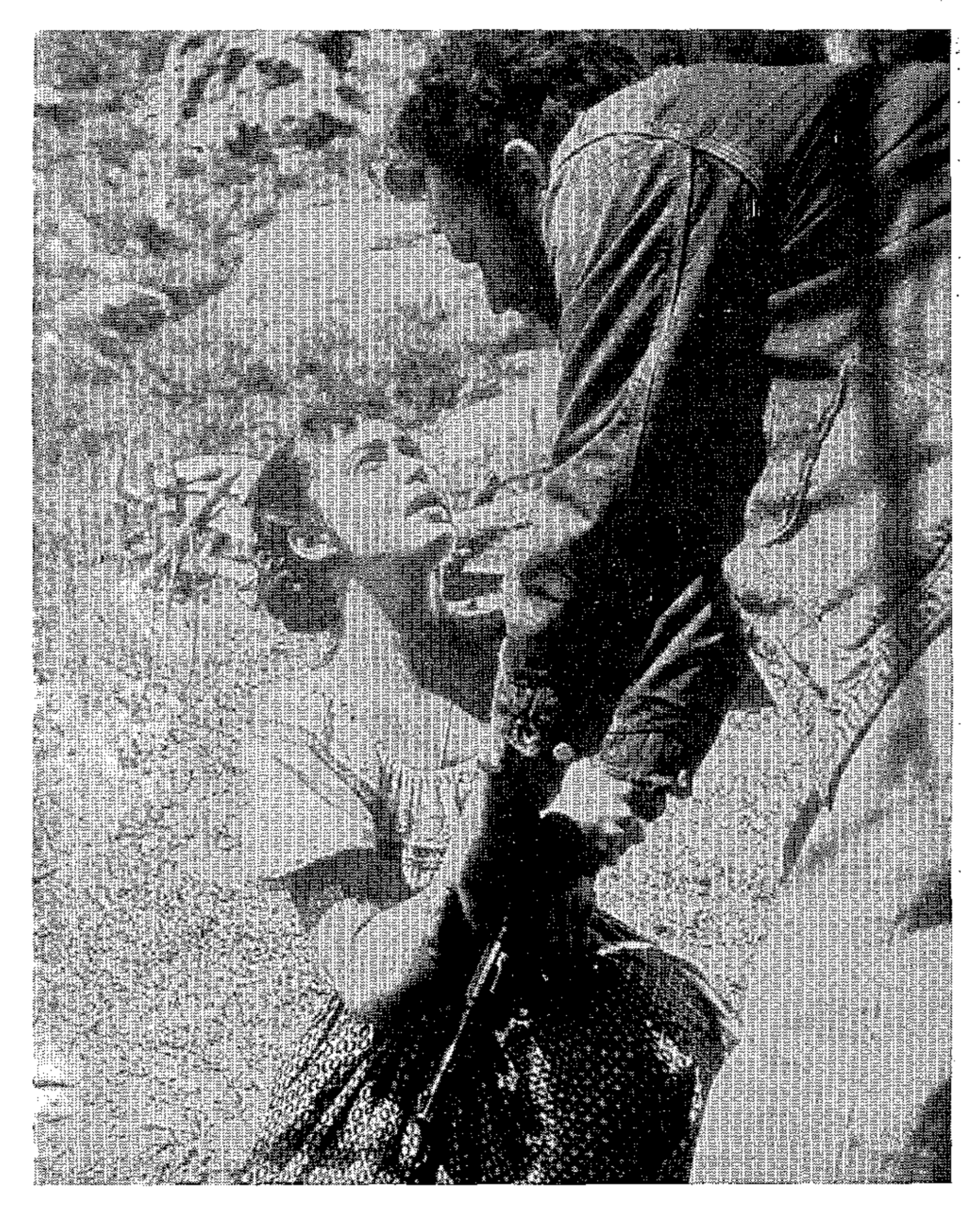
Kafka et Camus.

— Vous vous définissez comme « un cinéaste de l'Ancien Testament », mais la morale des Mille et une filles de Bagdad, *de* L'Ile des péchés oubliés, *ne fait pourtant pas apparaître ce Dieu de colère.*

— La voie que j'ai suivie a oscillé entre Kafka et Camus, avec en plus la technique de cette religion qui a construit la cathédrale de Chartres que j'ai visitée l'autre jour, et dont Claudel s'est magnifiquement servi. Je me situerai, par exemple, aux antipodes de Steinbeck.

— La phrase du Bandit *: « Une prison peut être un lieu saint », n'a-t-elle pas une signification actuelle très précise ?*

— On a mis Jésus en prison, Christophe Colomb aussi. Beaucoup de grands hommes sont allés en prison. La prison de Dostoïevsky n'est-elle pas un lieu saint ? Oui, bien sûr, cette phrase possède une signification actuelle très précise. L'audace du film l'a fait inter-



Betta St. John et Arthur Kennedy dans *Le Bandit.*

dire par la censure mexicaine. J'ai appris cette interdiction à Mexico, alors que je travaillais pour la T.V., voici trois ans. La manière dont j'avais peint la vie des paysans avait choqué les censeurs qui redoutaient cette réalité trop brutale et qui n'ont pas compris le sens réel de l'œuvre. Manuel est le véritable héros ; certes, Kennedy tente de se révolter pour préserver son intégrité morale, mais sa révolte part d'une vision égocentriste du monde,

et il ne se sert de l'argent qu'il vole que pour son plaisir, non pour changer un monde qui vit sous l'oppression. Manuel, au contraire, découvrira le véritable bonheur, et ainsi fera plus de bien au monde que le bandit.

— La fin ne nous semble pas pessimiste, alors que chez Kafka dont vous vous réclamez...

— Je ne crois pas au pessimisme de Kafka, son œuvre baignant dans la peur, une peur mystique ; mais oui, Kafka était un très grand mystique. Cette affirmation vous étonne ? Vous êtes trop jeune et vous lisez Kafka avec l'esprit de 1961, alors que je le lisais avec la mentalité des années vingt. Vous devez le replacer dans un certain contexte historique. Il est venu avant Sartre et Camus, ce dont vous n'êtes pas conscients, à une époque où il n'y avait que l'expressionnisme et Barbusse. J'ai vécu toute cette évolution. Et ne l'oubliez pas : j'habite en Californie et je vois les choses de loin. Il y a trop de soleil là-bas, les gens sont trop occupés, cela fausse les perspectives.

Les poings de la N. V.

Je vais tourner un film en France, mais j'ai beaucoup de mal à comprendre l'esprit du nouveau cinéma européen : prenez *La Dolce Vita* par exemple, qui est une œuvre fort bien construite ; je n'en comprends pas la morale. Je trouve *A bout de souffle* laid, dégoûtant, choquant, sans même l'excuse du sujet, comme dans un film d'horreur, et l'on se prend à regretter les grands classiques, *Jeux interdits, La Symphonie pastorale...* Dans la Nouvelle Vague, tout est fondé sur l'usage des deux poings avec lesquels on assomme le spectateur.

Rocco, c'est très bien, mais cela m'a beaucoup fatigué : je ne comprends pas la mentalité de ces Siciliens. Et *La Notte brava ?* Qu'a-t-elle de courageux, cette nuit ? C'est le cauchemar d'un ivrogne de seize ans. Quant à *La Notte,* c'est un film sans importance. Je ne critique pas l'auteur ; il faut avoir beaucoup de talent pour raconter l' « histoire de rien ».

Prenez Dostoïevsky : dès que l'on rencontre l'Idiot ou Raskolnikov, ces personnages révèlent des particularités très étudiées que Dostoïevsky nous fait comprendre. C'est logique. L'un de ces héros est la proie du destin, l'autre est malade. Godard, au contraire, crée des personnages à partir d'une situation, et d'une situation faite pour choquer.

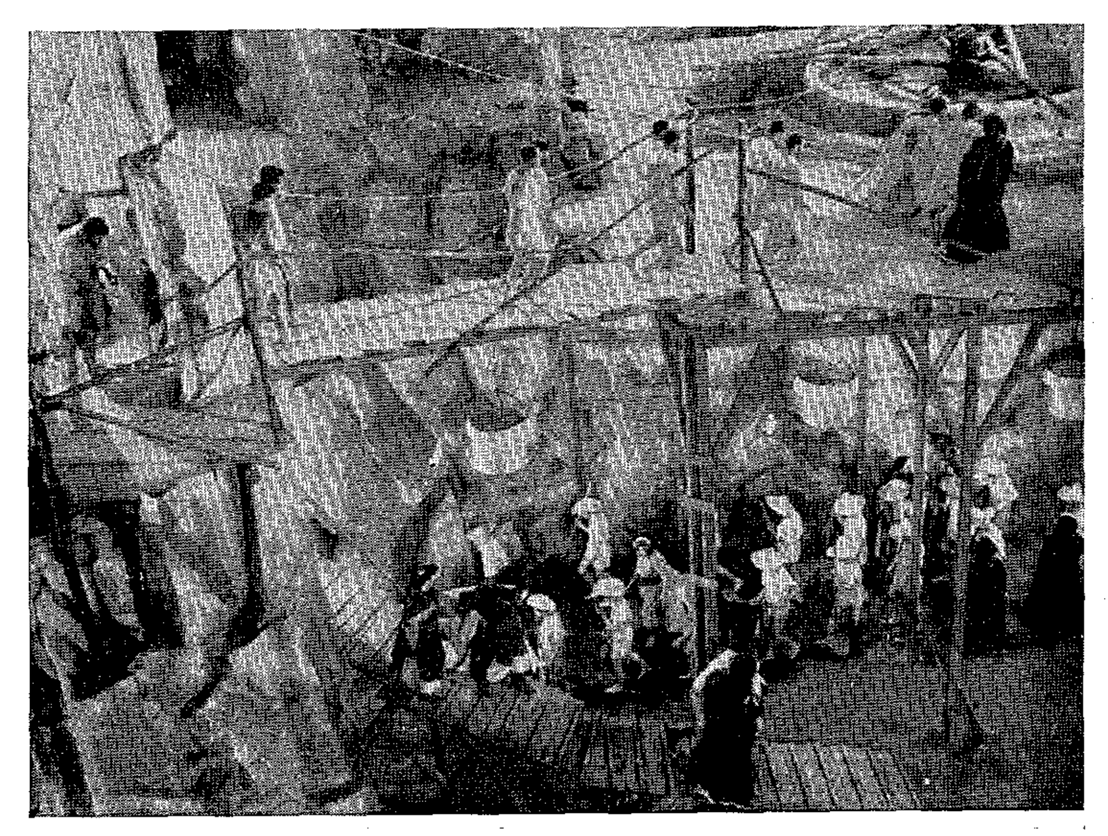
On ne peut pas écrire une tragédie grecque avec, comme héroïne, une fille qui porte un sweater où il y a marqué « New York Herald Tribune ». On ne peut pas décorer le Fouquet's avec des dessins de Doré, ni commencer une aquarelle que l'on achèvera avec de la peinture à l'huile. Mais, dans deux ou trois scènes du *Pont sur la rivière Kwai,* David Lean avait magnifiquement réussi ce que Godard s'efforce de faire dans *A bout de souffle* Voyez ce que fait Carol Reed dans *Le Troisième Homme,* un très grand film (Welles y est pour rien). Il montre tout ce que font les personnages ; ils ouvrent une porte, un plan ; ils la ferment, autre plan ; ils descendent l'escalier, autre plan ; c'est magnifique.

— Quels sont les cinéastes que vous préférez et qui vous ont influencé ?

— Dreyer, d'abord. J'ai vu plus de dix fois *Jeanne d'Arc* et *Jour de colère* qui m'ont énormément apporté. Puis Stiller, dont *Erotikon* a eu une grande influence sur *Nosferatu* En Allemagne, il n'y a pas eu beaucoup de grands réalisateurs, mais surtout des inventeurs techniques. En France, je dois citer Feyder, bien sûr, Renoir, qui est un type dans mon genre, et Clément.

En Amérique, j'aime David Lean, Samuel Fuller, qui est l'un des plus importants auteurs actuellement, aussi important que Raoul Walsh, il y a trente ans. Il fait ce que Frank Lloyd faisait de façon plus synthétique. Il a apporté au cinéma le style objectif du reporter de guerre, et va droit au fait, n'ayant pas de gros moyens à sa disposition.

Quant à Rouben Mamoulian, il a gagné tellement d'argent avec « Oklahoma » qu'il ne tourne plus. Leo McCarey est l'un des plus grands et sa *Route semée d'étoiles* est admi-



L'Atlantide (1960).

rable, mais il a peur de ne pas réussir son prochain film, et c'est pourquoi il tourne si peu Il y a Anthony Mann dont je viens juste de voir *Le Cid* ; Nicholas Ray est brillant, mais inégal ; j'aime beaucoup John Ford, celui de *La Chevauchée fantastique*.

La Rolls et la 2 CV.

Ne croyez pas qu'un homme ne puisse faire que de bons films ; c'est inouï le nombre d'erreurs que l'on peut laisser passer dans le script, erreurs dont les réalisateurs sont rarement responsables. Souvent le producteur n'a plus d'argent et l'on doit changer le scénario Le public est très déroutant aussi. J'avais un bon acteur, Louis Hayward, mais un beau jour, les banques n'ont plus voulu de lui : il était trop vieux, disaient-elles. Et comme, de toute façon, il faut tourner... On peut refuser trois ou quatre fois de suite des mauvais scénarios, mais on ne peut refuser trop longtemps. Regardez Abel Gance...

Et puis vous avez besoin de travailler comme un pianiste qui doit faire ses gammes chaque matin. Vous devez exercer votre métier, sinon vous perdez les pédales.

Les critiques oublient trop souvent cela ; ils oublient tout ce qui n'est pas sur l'écran En fait, il ne faut pas placer tous les films sur le même plan. Les spectateurs ne se disent pas : « Je paie trois dollars, parce que c'est un grand film, et soixante-quinze cents, parce que c'est un petit film », mais ils paient plus pour *Ben Hur* que pour *Le Bandit*. L'Univer-



Jean-Louis Trintignant et Giulia Rubini dans *L'Atlantide.*

sai n'avait même pas prévu de budget pour la publicité de mon film. Ce que je voudrais c'est que l'on ne juge pas de la même façon la Rolls Royce et la 2 CV, qui souvent se montre plus utile que la Rolls Royce.

Personnellement, je préfère travailler en indépendant, plutôt que dépenser de l'argent à volonté ; je serais moins libre. J'ai déjà eu assez d'ennuis avec les distributeurs. En France, on m'a coupé dix minutes du *Démon de la chair,* dont le dernier plan : Hedy Lamarr meurt, en demandant qu'on ne l'enterre pas avec son ex-mari et son beau-fils, de la mort de qui elle est responsable, sans que personne ne le sache. Mais ce n'est pas fini : l'on voit ensuite la cérémonie de l'enterrement et un mouvement d'appareil découvre des fleurs, des monceaux de fleurs, tandis que chacun dit : « *Qu'elle était bonne ! Qu'elle était charitable !* »

La version d'*Annibal* que vous avez vue est malheureusement la version italienne, et non la version américaine, très différente et bien meilleure. Dans la version de Bragaglia, il n'y a de moi que quelques plans de bataille. En Italie, la censure me coupe des plans dans *L'Atlantide.*

— *Mais, justement, ce film semble être votre première super-production ?*

— Non, non, pas du tout. *L'Atlantide* a coûté moins cher que le *Démon de la chair* ou que *Carnegie Hall.* C'est une production tout à fait normale, que j'ai reprise en cours de tournage (et il a fallu retourner tout ce qui avait été fait), Borzage n'étant pas capable de



Giulia Rubini et Jean-Louis Trintignant dans *L'Atlantide.*

réaliser un film à l'étranger. A Hollywood, il existe de très bons metteurs en scène de studio qui pressent un bouton, chaque fois que quelque chose ne va pas. Mais, en Italie, vous devez improviser, et Borzage, qui fut pourtant l'un de nos meilleurs cinéastes, n'avait pas le type latin et n'était pas agressif — ce qui est obligatoire, si l'on veut travailler dans ce pays.

J'ai cherché à m'éloigner de la voie tracée par Feyder et Pabst, car l'histoire me semble difficilement croyable aujourd'hui. Quand Borzage s'est retiré, j'ai repris le film, j'ai dessiné les décors. J'avais, dès le début, surveillé l'adaptation, introduisant une morale qui renouvelle ce roman d'amour très 1920, rendant les caractères plus intéressants : vous y retrouverez des thèmes et des personnages qui me sont très chers.

Et, comme dans *Le Bandit,* j'ai beaucoup joué sur la couleur, afin de mettre en valeur une certaine brillance, très éloignée du « joli technicolor », me servant des nuages, de leur position dans l'espace, pour révéler progressivement une ambiance, au fur et à mesure que l'on s'approche de la cité, par exemple. Je ne veux pas refaire *Le Carrosse d'or,* ni *La Princesse de Clèves.* Je serais plutôt proche de Rembrandt.

— *Pourquoi utilisez-vous ces vieux filtres foncés démodés, et truquez-vous votre couleur pour la rendre irréelle ?*

— Pour créer une certaine atmosphère ; si la couleur est trop réelle, le public n'y croira pas. Je ne suis jamais allé dans l'Atlantide, ni vous, ni personne, et j'ai demandé à

la France de me prêter le film de l'explosion de Reggane ; la critique italienne a dit que c'était une maquette.

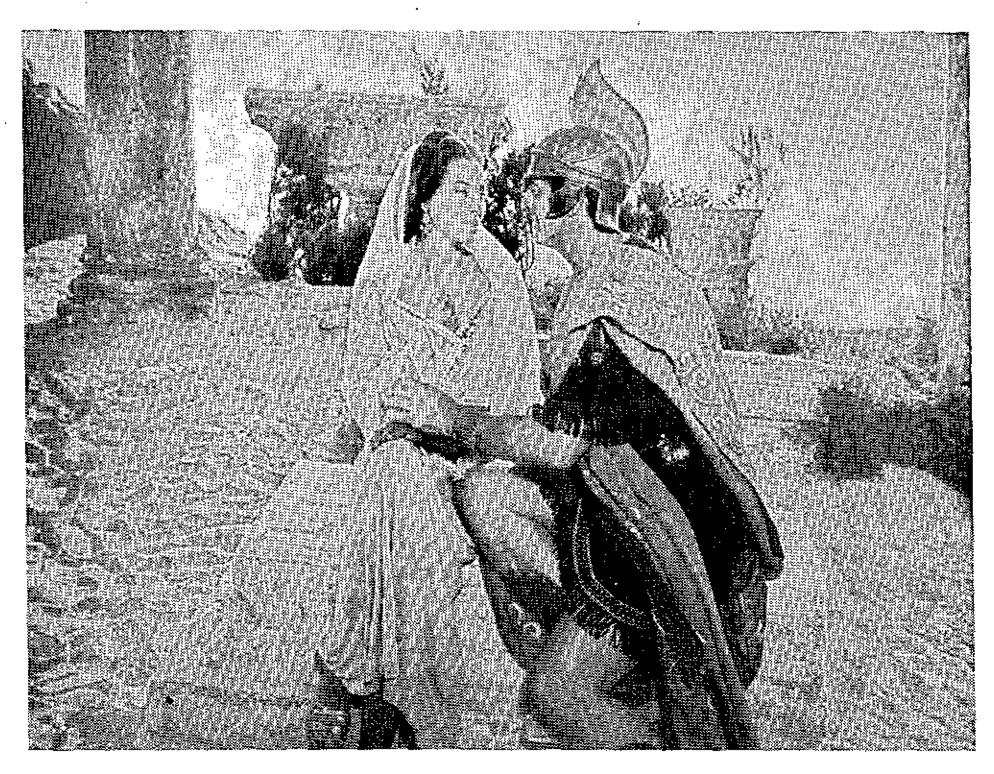
De même, lorsque j'ai commencé à diriger des films de Science Fiction, je ne les prenais pas plus au sérieux que les critiques et les autorités militaires. Puis cela m'a passionné, et je m'aperçois que la S.F. d'il y a vingt ans est devenue la réalité d'aujourd'hui : un de mes films de S.F. a d'ailleurs intéressé les savants (par S.F., je n'entends point des œuvres comme *La Fille du docteur Jekyll,* tournée en cinq jours et assez ratée). Dans *L'Atlantide,* d'ailleurs, j'ai peur d'être allé trop loin ; c'est un mélange de l'architecture maya et de l'architecture Reinhardt, un pont jeté entre l'ancien et le nouveau monde.

— *Pour en revenir au* Bandit, *on vous a reproché la fin que certains ont jugée apocryphe. Dans* L'Atlantide, *vous avez été plus libre ?*

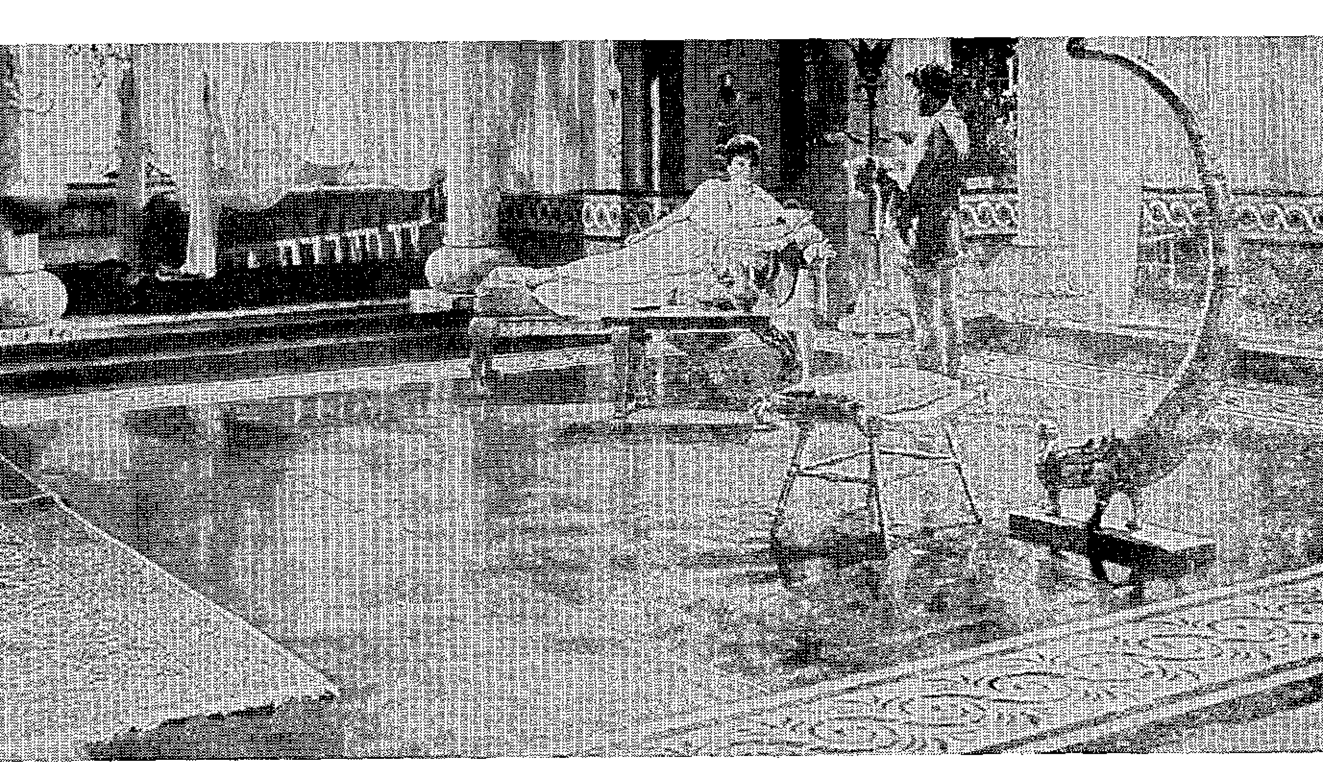
— Oui. Mais je ne renie pas la fin du *Bandit,* telle qu'elle existe dans la version définitive. Elle me plait même assez, malgré son côté désuet dans la forme. Le distributeur me l'a imposée, ainsi que la musique ; normalement, Manuel tuait Kennedy et lui prenait l'argent, comme dans *Asphalt Jungle,* mais j'aime beaucoup les fins inattendues, les renversements de situation de dernière minute, comme chez Maupassant et O. Henry.

Dans mon prochain film, *Mata Hari,* je ne pourrai rien changer, puisque c'est une histoire vécue. Mais je vais essayer de montrer tous les aspects de cette héroïne très complexe, diminuée par une passion dévorante, comme le héros de *L'Impitoyable,* et qui connaîtra une fin terrible à cause de cette passion. Et cette fin vous surprendra.

Propos recueillis au magnétophone.



Rita Gam et Victor Mature dans *Annibal* (version italienne).



Joan Collins dans *Esther et le roi* de Raoul Walsh.

ESTHER ET LES AUTRES

ou

Le cinéma redécouvre l'histoire

par Jacques Joly

Nicholas Ray achevant *Le Roi des rois,* Mankiewicz préparant *Cléopâtre,* Ulmer tournant *L'Atlantide* et Anthony Mann *Le Cid...,* le cinéma serait-il revenu au bon vieux temps de Maciste et de *Cabiria?* Dès l'instant où les plus grands cinéastes — ceux qui nous furent les plus chers — se font délibérément disciples de Cecil B. De Mille, le film historique mérite autre chose que du mépris. Est-ce la mort du cinéma que nous aimons,

ou est-ce, au contraire, pour les *metteurs en scène un nouveau* champ d'expérience ? Le problème est posé, et, si l'on ne veut pas être contraint à ne voir en 1961 que le dernier Bergman, il faut l'envisager : c'est une question d'honnêteté.

WALSH ET HAWKS

Jadis, Poussin s'opposait à Rubens et Vélasquez au Caravage. Le même fossé sépare aujourd'hui Losey de Walsh ou Hawks d'Orson Welles. Dans les compositions de Poussin, à *travers* les *rapports* des hommes et des objets, une vérité se dévoile, qui est celle même que traque Losey, en heurtant l'acteur au décor, en l'emprisonnant dans un réseau de mouvements d'appareil qui, peu à peu, ôtent son masque. La mise en scène de Losey se veut à chaque *instant signifiante* : comme Poussin, Losey est un chercheur et, par-delà, un moraliste. Plus subjectif, l'univers d'Orson Welles se veut moral d'emblée; mais la réalité immédiate y est tout autant niée : distribuant les lignes de conflit comme le Caravage ses pans de lumière, c'est *un point de vue a priori* sur l'homme que le cinéaste s'efforce d'illustrer. A l'opposé de ces deux attitudes, l'art de Walsh ou de Hawks est celui du conteur : acceptant la totalité du réel, il tente de transformer à chaque instant le contingent en nécessaire, de magnifier un événement, *un geste, une parole* dépourvus de signification jusqu'à les faire paraître beaux et cohérents. C'est un art humaniste par excellence, parce qu'il n'illustre pas une idée préconçue de l'homme, mais chante ses rapports avec le monde, la beauté des corps et des choses. Une *infante de Vélasquez ne porte* en elle-même aucun jugement moral, le peintre n'en a choisi ni les traits ni les vêtements : c'est dans la seule manière de traiter un sujet anecdotique qu'éclate son génie. A l'instar de Rubens, il sait découvrir entre des éléments contingents le rapport *essentiel. Il ne façonne* pas l'homme, il le regarde, et la vérité qu'il trouve ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même : incapable de se transcrire dans les mots, elle a nom poésie. Comme la peinture de Vélasquez, le cinéma de Walsh ou de Hawks se fonde sur l'évidence, la caméra ne créant pas des rapports artificiels, mais s'efforçant d'envisager l'homme et le monde sous l'angle essentiel.

On parle beaucoup du cinéma de demain, on évalue la qualité des cinéastes en siècles d'avance sur leur temps — je ne sais ce que deviendra le cinéma, mais je sais ce que je voudrais qu'il fût : toujours *plus proche de l'homme*, plus objectif et plus sincère, sacrifiant le culte de la forme pure, les délices des obsessions et des idées personnelles à un élargissement croissant de la vision, à une appréhension plus libre de l'homme, de ses réactions et de ses problèmes. La superproduc*tion historique aux mains* d'un cinéaste loyal est peut-être le champ idéal pour ces recherches nouvelles. Peut-être assiste-t-on avec elle à l'essor d'un nouvel humanisme auquel on ne saurait demeurer étranger.

DONNER A VOIR

Passer de l'anecdote à l'histoire, c'est retrouver l'homme sous le personnage. Plus le scénario est schématique et les caractères linéaires, plus l'attention se détourne de l'*intrigue*, pour s'attacher à la vérité des rapports des personnages entre eux ou avec le décor qui les environne. Le refus de toute psychologie d'emblée fait accéder au mythe, pour peu qu'à la vérité des personnages se substitue celle de leurs conflits, pour peu que le *metteur en scène* découvre le point de vision qui donne à l'œuvre beauté et nécessité. En fin de compte, le film historique bénéficie peut-être de l'inanité de ses intrigues : ne pouvant s'étayer ni sur une histoire habile ni sur des thèmes ou des obsessions, il débouche nécessairement *sur l'homme, annonçant* ainsi un cinéma qui donne sa chance à l'acteur, sans l'emprisonner dans un réseau d'obsessions personnelles, un tissu de formes *a priori*, une



James Robertson Justice et Dewey Martin dans *La Terre des Pharaons* de Howard Hawks.

certaine idée du monde, et en cela il rejoint l'effort du jeune cinéma français de Godard, Demy ou Truffaut, pour arracher l'acteur à la servitude du scénario. Débarrassée des conventions littéraires ou psychologiques, la superproduction historique ne démontre ni n'explique; elle pose fondamentalement l'homme en face du monde et se contente de donner à voir.

Telle est l'alternative : partir d'une histoire-prétexte pour aller à l'homme, ou asservir l'acteur à un scénario-Moloch qui lui substitue l'événement. Aussi un film comme *Ben-Hur* est-il entre tous détestable, parce qu'il s'évertue à illustrer une idée morale, préfabriquée, de l'homme et substitue à la vérité des gestes humains celle de la psychologie ou des péripéties. L'homme est absent, mais il ne manque pas une fibule au costume des centurions... L'univers manichéen du film historique sait décanter l'anecdote de ses impuretés pour retrouver l'essence des conflits humains : c'est la fable des origines, l'antagonisme du feu et des ténèbres qui nourrit l'inspiration de la Légende des Siècles et que la superproduction historique redécouvre dans ces torches qui flambent dans la nuit. La vérité de l'homme ne s'inscrit plus que dans la mise en scène : le film historique est le western réduit à l'essentiel, et ce n'est pas un hasard si les plus grands « westernistes » passent à ce nouveau genre.

SIGNIFICATION DE L'IMAGE

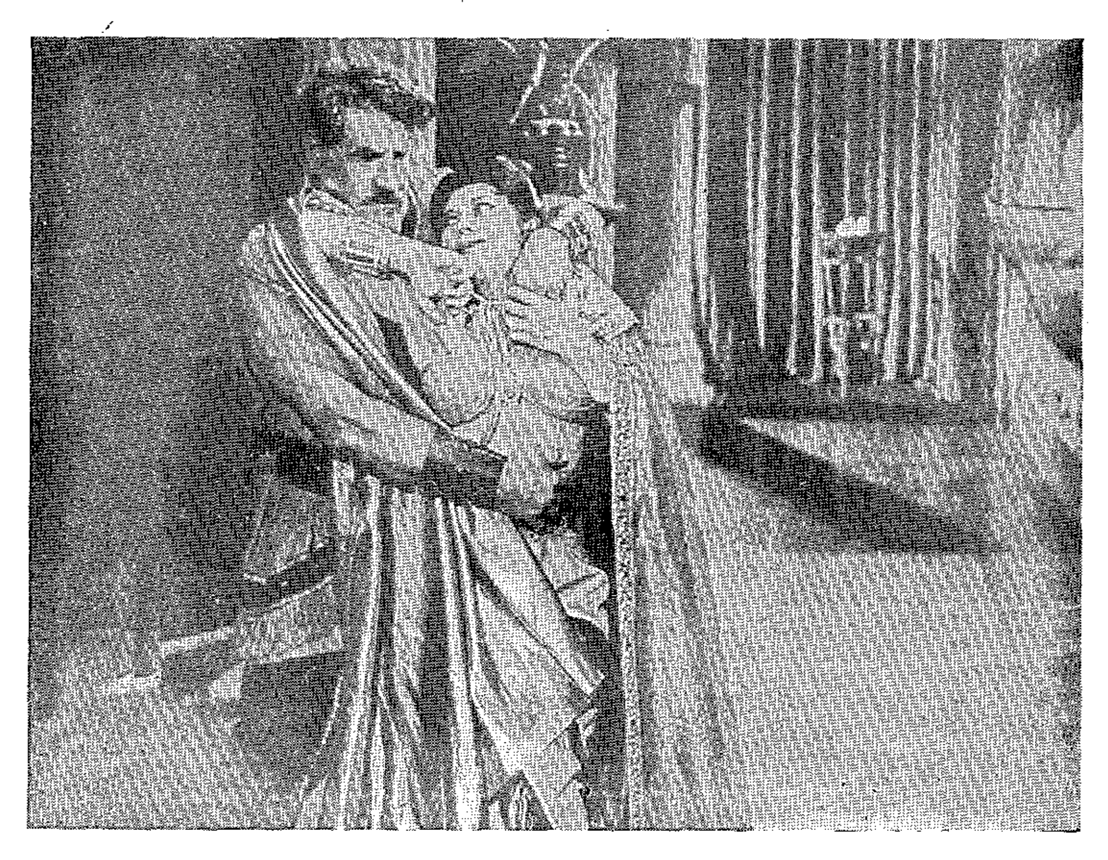
Si dans un film ordinaire un metteur en scène peu doué peut faire illusion à force d'originalité superficielle et d'exhibitionnisme, le film historique, parce qu'il est un regard sur l'essence de la mise en scène, dénonce implacablement la médiocrité. Inversement, il est peut-être par nature apte à sublimer le talent d'un cinéaste. Aussi *Esther et le Roi* offre-t-il le plus pur exemple du génie de Walsh.

Plus que jamais, dans ce film, les personnages n'existent que dans la mise en scène : c'est elle qui découvre fondamentalement la vérité de l'homme, c'est dans son mouvement même que s'inscrit la psychologie des personnages. Jamais Assuérus ou Esther ne parlent d'eux-mêmes, et pourtant, par la seule vertu des images, on apprend tout sur eux. La scène du Conseil donne dès le début les données du drame à venir : bâtie sur l'opposition de trois décors, elle illustre visuellement chaque caractère. Assuérus, d'abord, partagé entre la violence et la justice, l'aspiration au triomphe et l'aspiration au repos. *Le Tombeau hindou* et *Salomon et la reine de Saba* s'étaient, de même, donné pour sujet la découverte de la sérénité à travers la purification de la lutte. Mais chez Fritz Lang, le propos caché de l'œuvre n'apparaissait qu'à la fin, et c'était au spectateur de redécouvrir après coup le sens de certains regards, la *clef* de la mise en scène. Chez Vidor, plus simplement, c'étaient la défaite et le miracle divin qui expliquaient le retournement des personnages. Chez Walsh, au contraire, la composition du plan donne directement, par une sorte d'évidence, le sens du film : derrière Assuérus les torches brûlent dans l'obscurité, et lorsqu'il se lève, à la fois prêt à bondir et enraciné dans le décor, le spectateur connaît immédiatement la progression ultérieure du film : le lionceau dans les bras d'Assuérus ne sera que le symbole facile, ironique, des forces contradictoires que la mise en scène a depuis longtemps révélées. Au contraire, Mardochée s'épaule à un décor lumineux et symétrique, tandis que le visage du conseiller criminel apparaît de façon plus indécise sur un fond rouge et vert : on retrouvera cette opposition du rouge et du vert pour illustrer l'univers de la traîtrise chez la reine Vashti.

Ainsi dans *Esther et le roi* n'existe-t-il que ce que l'on voit immédiatement. Rien, et au premier chef les personnages, n'a d'existence que visuelle. Au début du film, Assuérus révèle qu'il est au courant de la trahison du régent, mais à son retour il ne prend aucune disposition : c'est qu'il faut qu'elle se matérialise visuellement sous nos yeux. Plus tard, n'est-ce pas par un processus identique que s'accomplit le « miracle » dans le temple ? Le dieu des Juifs est le plus puissant, mais il lui faut montrer sa force, non pas de l'extérieur par un miracle, comme dans *Salomon et la reine de Saba*, mais par la force humaine des épées. Quand arrivent les soldats perses, les glaives jaillissent dans les mains des Juifs; c'est bien un miracle, mais dont on connaît la raison : l'art de Walsh n'admet pas de réalité cachée, Walsh est entre tous le cinéaste de l'homme. Finalement, *Esther et le roi* est un film sur le bonheur, considéré comme l'harmonie parfaite entre geste et parole, d'un côté, et le décor, de l'autre. D'où l'importance de la confession dans ce film. Le traître est celui qui ne parle pas, tel Sergio Fantoni refusant de dévoiler son plan à son complice ou invoquant les lois qui interdisent à la reine de parler en Conseil, et le sommet du film sera la longue scène d'amour entre Esther et Assuérus. Pourtant, quand la confession a rapproché deux êtres, il leur reste à réapprendre le silence : telle est la signification de l'admirable fin du film où Esther s'élance sans un mot vers Assuérus vaincu.

VIOLENCE FONDAMENTALE

Comme elle retrouve l'essence des conflits humains, la mise en scène de Walsh porte en elle-même la psychologie des personnages. Tout prédispose visuellement Esther



Esther et le roi, de Raoul Walsh.

à tomber amoureuse d'Assuérus. Son fiancé Simon est comme une ébauche d'Assuérus : hâlé et brun comme lui, il est, comme lui, simplement vêtu et va le plus souvent les bras nus. Walsh joue sur la ressemblance entre Battaglia et Richard Egan, expliquant ainsi leur amitié et leur réconciliation finale. Le public rit, et en vérité rien ne la justifie verbalement, mais elle est déjà implicite et nécessaire dans la mise en scène. Il n'y a pas un seul plan gratuit dans *Esther et le roi,* chaque image en appelle une autre ou répond à une précédente. Témoin la composition systématique du film, qui s'ouvre sur le retour d'une armée victorieuse et se termine sur le retour d'une armée vaincue. En veut-on une preuve exemplaire ? Quand apparaît le ballet style Katherine Dunham, le spectateur s'étonne et rit, et soudain Assuérus se lève : « Qui a osé commettre ce spectacle idiot ? »...

Le film historique a ainsi donné à Walsh l'occasion d'une véritable ascèse de la mise en scène : *Esther et le roi* est bien un film sur la violence et la sérénité, mais la violence est ici fondamentale, ontologique, à l'opposé, par exemple, de celle, descriptive et superficielle, des films de Mann. La violence est ici comme feutrée, elle s'exprime tout entière de l'intérieur dans les rapports de l'homme et du monde, et non tapageusement dans les évolutions d'une caméra. Au total, le film joue peu sur l'aspect spectaculaire pour se centrer sur l'essentiel : les rapports d'un homme et d'une femme.

L'HOMME ET LA LUMIERE

La réussite de Walsh dans le film historique n'est pas un succès isolé. Je trouve une confirmation des vertus du genre dans un film récent et méconnu de Jacques Tourneur : *La Bataille de Marathon*. Quiconque a vu *La Flèche et le flambeau* ou *L'Or et l'amour* a découvert un des plus grands coloristes de l'écran, un authentique héritier de Murnau. Chaque film de Tourneur est un jeu de modulations où la lumière transfigure les gestes et donne l'unité de l'œuvre. Tout son art est bâti sur cette dissonance entre l'unité de couleur et la violence des gestes, sur la lente érosion par la lumière des plans les plus tendus, des actes les plus exaspérés. C'est un peu du génie de Mizoguchi, avec, par ailleurs, une sensibilité aux gestes humains, au décor, aux atmosphères en tant que tels, une certaine préciosité mêlée à une vision fragmentaire, décadente peut-être, qui se traduisent dans le morcellement des plans, la dureté de certains éclairages, de certains cadrages. La lumière est donc seule capable de donner au film cette continuité, cette sérénité auxquelles Mizoguchi accède tout naturellement par l'emploi du plan-séquence, une distance vis-à-vis des personnages — le point de vue du moraliste. Tourneur, plus sensuel, reste davantage sensible à la spécificité de chaque intrigue et de chaque acteur : son art trop subjectif n'atteint pas d'emblée au général, demeure un peu prisonnier de ses histoires et de ses obsessions. Seule la lumière donne à l'œuvre sa dimension objective, l'arrache à l'anecdote. Dans cet univers bleu et jaune, la plus grande douceur naît de la plus extrême violence, et le sens plastique de Tourneur devient véritablement un point de vue original sur le monde, un sens particulier du mystère de l'homme.

Quand, dans *La Flibustière des Antilles*, les personnages se déchirent, les bougies saignent dans les lanternes, et lorsque arrive, dans *La Bataille de Marathon*, la lutte à mort comme une purification, les torches flamboient autour des corps. L'image la plus tranquille, les couleurs les plus éclatantes gardent comme un fond d'obscurité, un venin secret qui s'harmonisent avec la fourberie des personnages. Hommes et femmes sont lourds d'un passé qui suinte dans le clair-obscur des plans : par la seule vertu de sa mise en scène. Tourneur met à nu sa propre angoisse et s'affirme le plus religieux, avec Sirk, des cinéastes américains. Voilà pour le génie de Tourneur, mais ses qualités mêmes dénoncent ses faiblesses. A la différence de ceux de Walsh, ses films manquent de hauteur, d'homogénéité; leurs qualités sont trop centrées sur une succession de scènes; un certain manque de rigueur fait parfois frôler le détestable cinéma-drogue qu'illustrent Daves ou Fregonese. Si l'on préfère, les films de Tourneur manquent un peu de nécessité, si l'on veut bien définir par là une vision cohérente, ontologique et non plus simplement historique.

A LA RECHERCHE DE L'HOMME

Du *Gaucho* à *Frontier Rangers*, on retrouve ces qualités et ces faiblesses, mais, avec *La Bataille de Marathon*, Tourneur s'affirme comme un très grand cinéaste, un cinéaste essentiel. Débarrassons-nous tout de suite d'un faux problème. Le film n'est pas entièrement réussi, contient même quelques plans discutables : au total environ trois minutes, sur une heure trente de projection. Plans de raccord ? Ou impossibilité pour Tourneur de faire ce qu'il voulait ? Peu importe, nous n'y perdons pas plus que lorsqu'on tourne un disque pour écouter l'autre face, et le reste suffit à nous combler. Le propos du film est simple : tourné à l'époque des Jeux Olympiques de Rome, c'est un hymne à la gloire de l'homme. La vérité historique est quasiment nulle, mais le sujet en est beau : après la victoire de Marathon, le vainqueur des Jeux Olympiques sauve Athènes de la ruine, en courant lui révéler l'attaque prochaine de la flotte perse et en repoussant cette attaque



Steve Reeves et Mylène Demongeot dans *La Bataille de Marathon* de Jacques Tourneur.

au large d'Athènes. Du télescopage de deux guerres médiques avec l'épisode du coureur de Marathon, naît un scénario admirable qui est l'illustration parfaite du « kaloskagathos » grec, de l'honnête homme athénien. Tout le film est donc bâti sur l'excellent Steve Reeves, dont Tourneur nous révèle qu'il a les mêmes yeux que Henri Fonda. Comme *Rio Bravo,* comme *Moonfleet,* comme *Party Girl, La Bataille de Marathon* est l'histoire d'un regard Devant les yeux de Reeves, les faux-semblants et l'hypocrisie s'effondrent, et les courtisanes meurent dans la nuit, tandis qu'au loin, sur les bûchers, brûlent les cadavres.

Pour la première fois chez Tourneur, l'anecdotique cède le pas à l'ontologique, et, plus que l'histoire d'un homme, *La Bataille de Marathon* est un film sur l'Homme. On y retrouve bien les constantes déjà analysées, mais avec un recul qui se nomme sérénité : comme Nicholas Ray, comme Lang, Walsh ou Vidor, Tourneur découvre le bonheur. A la pureté de la vision correspond la simplicité des plans : je ne connais rien de plus beau au cinéma que cette image où Steve Reeves regarde devant lui les ennemis qu'il va combattre, tandis qu'au fond, à gauche, dans un long support de bois, une torche brûle devant la mer. Les deux lignes de force du regard de Reeves et de la torche donnent au plan une tension merveilleuse et simple qu'adoucit l'étrange lumière du petit matin qui joue sur le bleu de la mer et le blanc des vêtements.

CINEMA HUMANISTE ET CINEMA-DROGUE

Chez Tourneur comme chez Walsh, la superproduction me semble avoir purifié la vision du cinéaste de ce qu'elle avait de trop particulier ou de subjectif. Encore faut-il que le metteur en scène en soit sincère : du cinéma de l'homme au cinéma-drogue, il n'y a qu'un pas, mais ce pas est déterminant. Un film comme *La Vengeance d'Hercule* de Cottafavi garde cette ambiguïté, cet équilibre instable entre l'intégrité artistique et la roublardise. Admirable fête de couleurs et d'espace, il irrite par son outrance même, un certain détachement du réalisateur vis-à-vis de son héros. Cottafavi semble parfois appliquer des recettes. Pourtant sa nostalgie d'un univers de princes et de fauves est autre chose que de la littérature. Dans ses incessants mouvements de caméra, Cottafavi peint admirablement la violence des conflits humains et la joie qui, pour ses héros, naît de la lutte. Un cinéma, donc, aux antipodes de celui de Walsh et de Tourneur, et où la sérénité ne semble pas de mise (exception faite peut-être de l'admirable fin des *Légions de Cléopâtre*). En un sens, Cottafavi est sauvé par le genre historique : la tension qu'il illustre paraît fondamentale, elle n'est pas expliquée, elle est. La superproduction historique décante la vision du cinéaste, l'oblige à retrouver un certain rapport originel de l'homme et du monde. La tentative de Cottafavi n'est pas éloignée de celle du peintre Georges Mathieu lorsqu'il cherche à saisir la situation initiale de l'homme historique, le dualisme fondamental de l'homme et du monde. Mais peut-être est-ce procédé chez Cottafavi ? Laissons-lui le bénéfice du doute.

En tout cas, le cinéma-spectacle dont je parle est à l'opposé même du cinéma-drogue illustré par tant de médiocres et qui déferle sur nos écrans. Un beau plan, de belles couleurs ne suffisent pas à faire un film : il faut une certaine cohérence, une direction unique des éléments variés, bref une *nécessité*, une sincérité que l'on ne trouve que rarement dans cette sorte de films. Pourtant je suis sûr que le genre est capable de faire donner à de grands cinéastes le meilleur d'eux-mêmes. Plus que jamais, le film historique exige du cinéaste qu'il ne s'exprime que par la mise en scène — mise en scène fondamentale d'un homme fondamental. Je ne dis pas que la superproduction historique soit le cinéma de demain, je vise simplement à lui faire accorder droit de cité. Et il me semble même qu'elle est de nature à supprimer radicalement toute vulgarité, toute complaisance, toute démagogie.

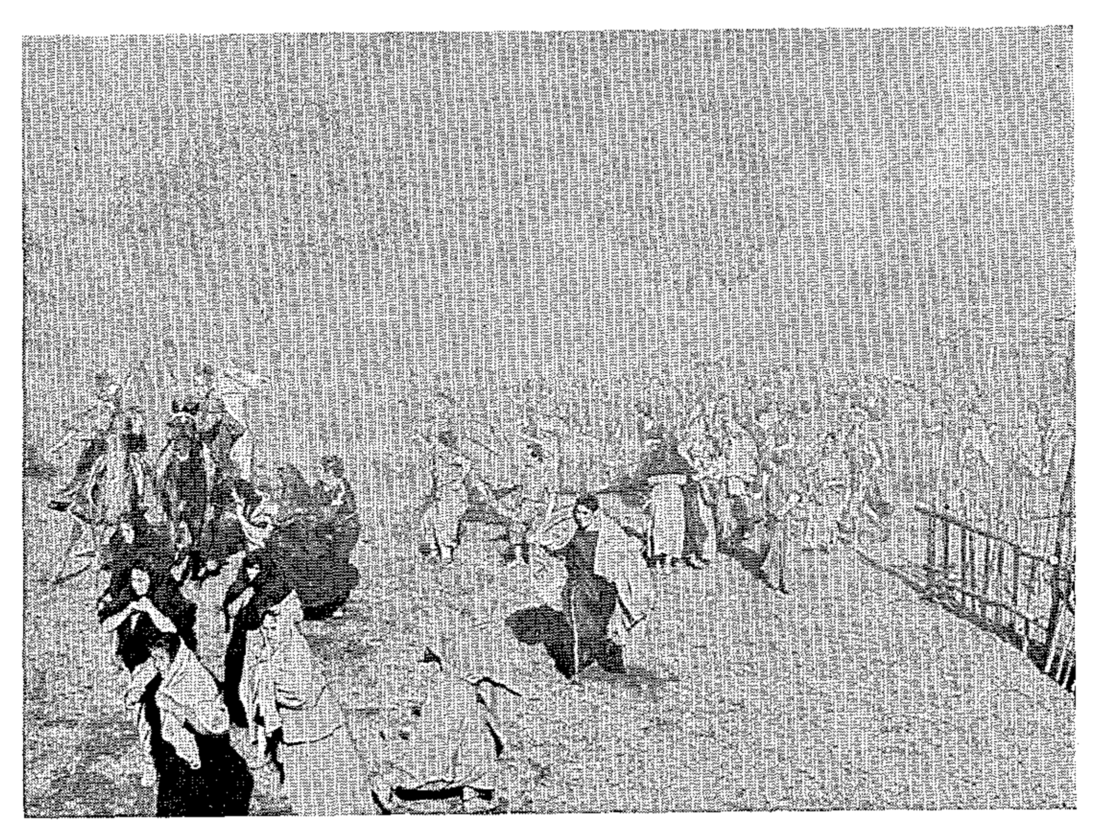
UNE CERTAINE BEAUTE

Au pire, la beauté des visages, la simplicité du conteur ne sont-ils pas préférables à la mauvaise littérature ou à l'excès de préciosité Dans *Simon le pêcheur*, Frank Borzage, revenant au cinéma, ne donne pas son meilleur film, mais, au-delà de certains ridicules, de certaines concessions à l'histoire, on retrouve le génie visuel de ce cinéaste : classicisme de la mise en scène, linéarité du récit..., le film est d'un bout à l'autre d'une grande beauté, et lorsque Suzan Kohner coupe ses longs cheveux noirs devant son miroir, lorsque Borzage s'attarde à peindre sa joie de retrouver des vêtements féminins, lorsque la mère de Simon meurt d'une de ces morts simples et heureuses dont le cinéma n'est guère prodigue, c'est bien la poésie qui apparaît sur l'écran et qui donne cette impression de bonheur. Quand Suzan Kohner et John Saxon se rejoignent à cheval dans la poussière du désert, quand le vent ruine le palais d'Hérode au moment de la décollation de saint Jean-Baptiste, toutes les conventions sont tombées, il ne reste qu'un poème d'amour et de mort, de joie et de tristesse.

Simon le pêcheur n'est pas une réussite totale, et peut-être le film vaut-il plus par ce qu'il refuse que par ce qu'il apporte. Peut-être se laisse-t-il solliciter au-delà de ses

mérites propres. Mais c'est précisément cette simplicité, cette fluidité de la narration et de la direction d'acteurs qui le mettent au-dessus du tout-venant de la production historique. Car il est une autre façon, détestable, de forcer les limites apparentes du genre : Riccardo Freda dans *Le Géant de Thessalie,* Fernando Cerchio dans *La Vallée des Pharaons* tendent à l'originalité par l'agressivité. A l'infantilisme du scénario correspond l'absence de point de vue personnel, le metteur en scène se contentant d'un effet de couleur surprenant, d'un plan tarabiscoté, d'un mouvement de caméra « téléphoné ». Alors des trombes d'eau s'abattent sur des navires grands comme des pirogues, la caméra se promène au milieu de cadavres verdâtres qui attendent d'être embaumés, ou se suspend aux cintres pour surprendre l'ensevelissement d'une momie : la gratuité, l'arbitraire règnent en maître. Je ne parlerais pas de ces films, si je ne les voyais porter aux nues par quelques fanatiques dont ils flattent les complexes et l'absence de culture. Le film historique dont je rêve n'a rien de commun avec cet opium visuel qui comble les gloutons optiques, ces bandes avilissantes, tavernes d'imbécillité où chacun vient boire l'oubli de sa médiocrité. Le film historique dont je rêve est plus proche de Melville et de Stevenson, d'Homère et de Chrétien de Troyes que de Meissonier ou d'Horace Vernet. Les surréalistes ont contribué à entretenir le malentendu, qui de leur admiration pour des navets faisaient un art de vivre, là où les fanatiques d'aujourd'hui ne trouvent que raison de s'abêtir.

Jacques JOLY.



Messaline de Vittorio Cottafavi.

LA RENAISSANCE DU SIGNE

ou

LA TÉLÉVISION ESPÉRÉE

par Jacques Mourgeon

Nous avions présenté notre numéro spécial (118) sur la télévision, non comme une somme, mais une première ébauche, destinée à être complétée au cours des mois à venir. Après le point de vue des gens du métier, voici donc celui de notre confrère Jacques Mourgeon, critique de télévision à Combat.

⁂

Ecriture, la télévision a provoqué la réaction des écritures. Il existe déjà des livres sur la télévision, des exégètes de la télévision, des penseurs de la télévision.

Le cinéma ne suffisait plus à une littérature consacrée à l'Image-Son, au Son-Image. Il ne suffisait pas davantage aux manies du sociologue, du philosophe, du grammairien, ni même du graphologue.

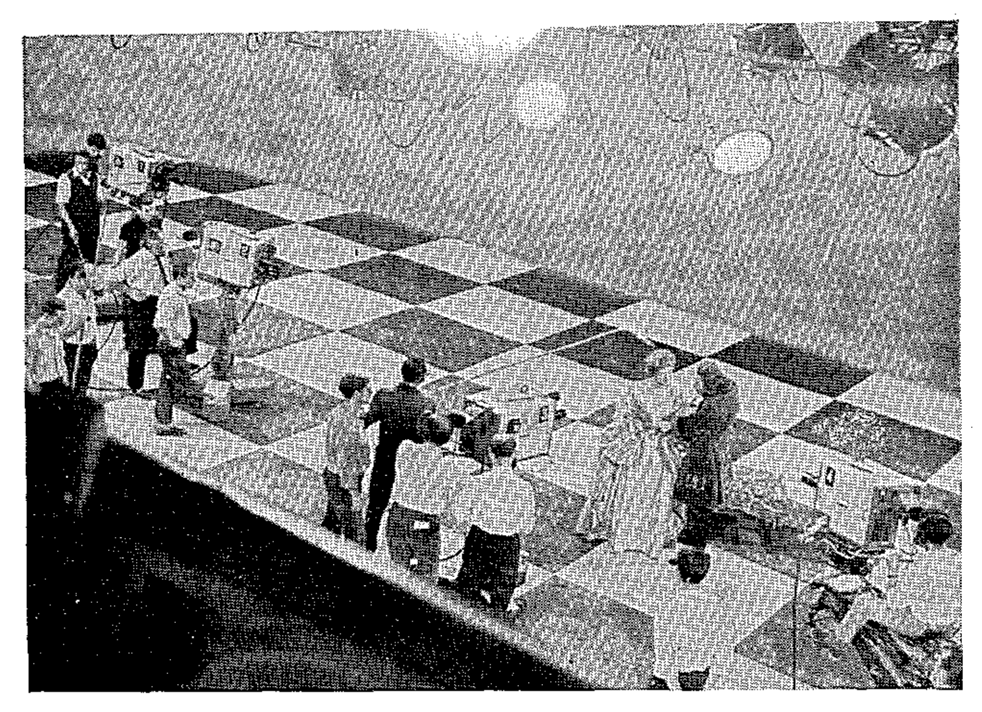
Seul, l'esthéticien de l'image échappe encore aux sortilèges du petit écran; il ne demeure pas encore de souvenirs précis, analysés, graphiqués, décomposés, recomposés, d'un plan de reportage ou de « dramatique » télévisée.

On n'a pas encore décortiqué le cadrage de la tête de Max-Pol Fouchet au temps où il nous dévidait son *Fil de la Vie.*

En somme, la télévision est encore sans références, sans appuis. A la vérité elle ne possède même pas de nom. Son passé est celui d'un monde en formation qui découvre ses pionniers là où ils se trouvent, comme des voyageurs faisant du stop.

Bien sûr, les visages, les réputations commencent à sortir de l'ombre, puisqu'il existe même des dictionnaires d'hommes de T.V. Pour être placés sous le signe de l'humour, ces lexiques n'en font pas moins la preuve d'une nécessité de répertorier. Les pionniers en *sont à se compter et à se raconter.*

Tous racontent leur télévision, et c'est là que se situe le dilemme : moyen d'expression ou moyen de diffusion ?



Un sol dallé devient un échiquier. La dramaturgie du *Misanthrope* se traduit non pas en symboles, mais en signes.

On a dit jadis que le cinéma était un art, comme le métro est un moyen de transport. En matière de T.V., nous n'en sommes pas encore à ces subtilités.

Si les chroniqueurs spécialisés (on a bien tort de dire « critiques » en parlant de gens qui — inévitablement — connaissent mal ce dont ils rendent compte) en sont à poursuivre chaque soir la minute qui leur apportera la solution, il en va de même pour ceux qui pensent, écrivent et réalisent des émissions.

Pierre Lazareff parle d'encre nouvelle. Rossif va plus loin, qui croit à de nouveaux signes, aux hiéroglyphes du XXI[e] siècle. Le premier (dit-il) trempe son porte-plume et fait des bâtons; le second médite de nouvelles obélisques. Cela, c'est le langage; ce n'est pas toute la télévision.

En France, la télévision est avant tout une institution. Elle est affaire de gouvernement. Destinée à laquelle René Clair voua le cinéma.

Dès lors il est admis que, d'une manière ou d'une autre, la diffusion des images à domicile dépend d'impératifs qui n'ont aucun rapport avec les impératifs commerciaux du spectacle public; dès que l'expression télévisée est tributaire de mécènes en forme de publicistes ou de ministres, on commence à ne voir en elle qu'un moyen de transmission, un véhicule d'idées, d'informations, une machine à distraire.

La liberté d'expression se distingue alors de la liberté de s'exprimer, chose bien différente. A la R.T.F., François Chalais est l'illustration parfaite de ce distinguo. Il possède la liberté d'expression, mais pas toujours celle de s'exprimer. L'affaire Signoret le prouva amplement, puisque l'interdit ne concernait pas ce qu'allait dire la comédienne, mais la personne même de Simone Signoret.

A tous les échelons, dans tous les domaines de la télévision, on pratique cette politique de balance entre la liberté réelle et la liberté virtuelle; on la retrouve dans les « dramatiques », les reportages, l'information.

Elle ne tient pas uniquement aux contraintes politiques, morales ou sociales : elle est inhérente au système, à l'existence même d'une télévision d'Etat.

Tout cela indique bien que l'on est en présence d'un moyen de diffusion possédant ses limites — *assez floues pour le profane, mais parfaitement discernables*, pour peu qu'on veuille bien se pencher objectivement sur la question. Si l'on s'en tient à cette définition, on comprend que certains examinent le téléviseur avec condescendance, un peu comme un juke-box à images dont jamais ne sortira rien de bon, rien de beau. On comprend aussi que les réalisateurs de T.V. possédant quelque notoriété s'adressent au cinéma pour obtenir leurs lettres de noblesse. Avouons que jusqu'à présent les résultats sont peu probants, et cela n'est pas fait pour consolider la réputation, dans le monde cinématographique, de ces transfuges en mal de diplôme supérieur.

A quoi bon alors faire crédit à un langage qui n'est que balbutiements et auquel les plus intelligents avouent ne pas comprendre grand-chose ? Comment croire en un moyen de diffusion que l'on dit confiné, enserré dans des rouages administratifs, prisonnier de lui-même, du gouvernement, des moralistes, incapable d'aller de l'avant sans provoquer le scandale. Voyez le nombre de femmes nues (pour prendre un exemple mineur) que nous propose le film. Une seul apparaît-elle un soir sur deux millions de petits écrans, et l'on voit la France rougir de honte.

Parlez un peu directement de l'Algérie, et le ministre fronce les sourcils. Tout puissant qu'il est, M. Lazareff est bien obligé de laisser subir une « pré-vision » à certains sujets de *Cinq colonnes à la une*.

Les aveux les plus doux

Bref, il n'y a pas plus à espérer de la télévision que de Racine ou du café. La meilleure preuve en est ce récent numéro des *Cahiers* où les plaidoyers couvraient une somme d'aveux, de réticences, de prudences. Les téléauteurs y rédigèrent leurs inquiétudes, mais jamais leur devenir. Ils essayaient de se disculper, en nous parlant d'eux-mêmes et de la T.V., vue par le petit bout de la loranette.

Toutes ces confidences avaient des airs d'excuses, d'explications, de justifications. Elles respiraient une douloureuse appréhension, née d'expériences personnelles. Expériences pourtant réussies, puisqu'elles étaient celles d'hommes qui avaient passé du stade de pionniers au rôle de piliers de la télévision française.

On ne saurait reprocher à Bluwal, Lorenzi, Lazareff, Bringuier de voir la T.V. à leur porte. On peut seulement leur tenir rigueur de l'avoir présentée comme un domaine personnel. Leurs « pourquoi » et leurs « comment » manquaient d'envergure, de distance; ils raisonnaient en fonction de leurs propres tentatives. Jamais ils ne dirent « la Télévision » comme des Griffith, des Eisenstein, des Gance dirent « le Cinéma », avec une naïve passion, le sentiment d'en être, d'en vivre, la volonté d'y croire.

La lecture de ces articles, signés par ce que la télévision possède de meilleur, fait pressentir une sorte, sinon d'indifférence, du moins de calme, de froideur, vis-à-vis de ce que personne n'a encore songé à appeler le 8e art. La télévision n'y apparaît pas comme un phénomène exaltant : elle est un fait, un moyen de diffusion comme le téléphone, une adresse pour un public dès l'origine marqué par une fonction : celle de vivre en pantoufles. Elle n'est — au maximum — qu'un moyen de communication, une sorte d'almanach quotidien, un agenda, un livre de comptes de l'actualité conformiste.

Prisonnière du siècle, de son esprit, de ses craintes, de ses refus; elle souffre



Interrogé sur la télévision, le public parlera plus spontanément de *Cinq colonnes à la une* que de *M. de Saint-Germain.*

d'une absence d'enthousiasme. C'est peut-être le principal grief que l'on puisse lui adresser. De ne pas vouloir être.

A ces théories désabusées il est facile d'opposer des dates, des faits, des recherches ; il est encore plus aisé de constater le phénomène, sa croissance, son évolution.

Que des hommes comme François Mauriac ou Armand Salacrou soient, par curiosité gamine, tentés de faire de la critique de télévision, indique assez que l'ère populaire est close, celle du divertissement forain dépassée. La moisson d'antennes sur les toits du XVIe arrondissement serait maigre encore, et pourtant, petit à petit, elles y poussent. Ce qui les fait pousser sur cette terre ingrate, est-ce vraiment — et seulement — le reportage en direct d'un voyage officiel ou une nuit complète d'images à l'occasion d'une grande peur des paras ?

Certes, ces événements d'exception font monter la vente des récepteurs. La publicité ne s'y trompe pas, qui spécule sur une « finale » ou sur les « Vingt-quatre heures du Mans » pour rappeler la nécessité d'être téléspectateur.

Mais ce ne sont que des exceptions. On ne peut pas, tout de même, tabler sur Kennedy, Khrouchtchev ou le Real Madrid pour faire évoluer la télévision. C'est un aspect brillant du problème ; ce n'est pas son aspect essentiel. La radio a connu ses grandes étapes grâce aux événements-chocs de l'actualité (les funérailles de maréchaux et de souverains furent extrêmement bénéfiques en l'occurrence, puisque les premiers grands radio-reportages eurent lieu à l'occasion des obsèques de Joffre, Albert Ier ou Lyautey). Ce ne fut toutefois pas la raison essentielle de son développement, et les gens du Club d'Essai, les hommes du Son, comme Wilfrid Garrett ou Pierre Schaeffer, ne doivent pas considérer les cendres militaires glorieuses comme les inspiratrices essentielles du langage radiophonique.

Il en va de même pour la télévision. Elle a ses bornes dans le temps, qui satisfont les uns et les autres. Son histoire est marquée — pour M. d'Arcy par exemple — par la semaine franco-britannique de 1952 qui ouvrit la voie à l'Eurovision. Pour M. Franck (des émissions dramatiques), elle est celle de l'entrée de Molière aux Buttes-Chaumont. Pour Pierre Sabbagh, elle est ce premier reportage effectué en montgolfière. Pour Claude Darget, elle est ces longues minutes passées à attendre le bon vouloir de Grace Grimaldi-Kelly qui tarda à apparaître au balcon, en tenue d'épouse princière. Pour Roger Couderc, elle est la création de l'*Ange Blanc*. Pour Léon Zitrone, elle est son propre étonnement d'être ce qu'il est. Pour Frédéric Rossif, elle est « les signes ». Et c'est peut-être ce qu'il y a de plus frappant dans la brève histoire de la télévision : elle est, en vérité, des *signes*.

Voilà pourquoi ceux qui la font, cette télévision, paraissent ou bien dépassés, ou bien désabusés. Bien avant d'être possédée, elle leur échappe. Ils la considèrent comme l'eau vive : fuyante et traîtresse.

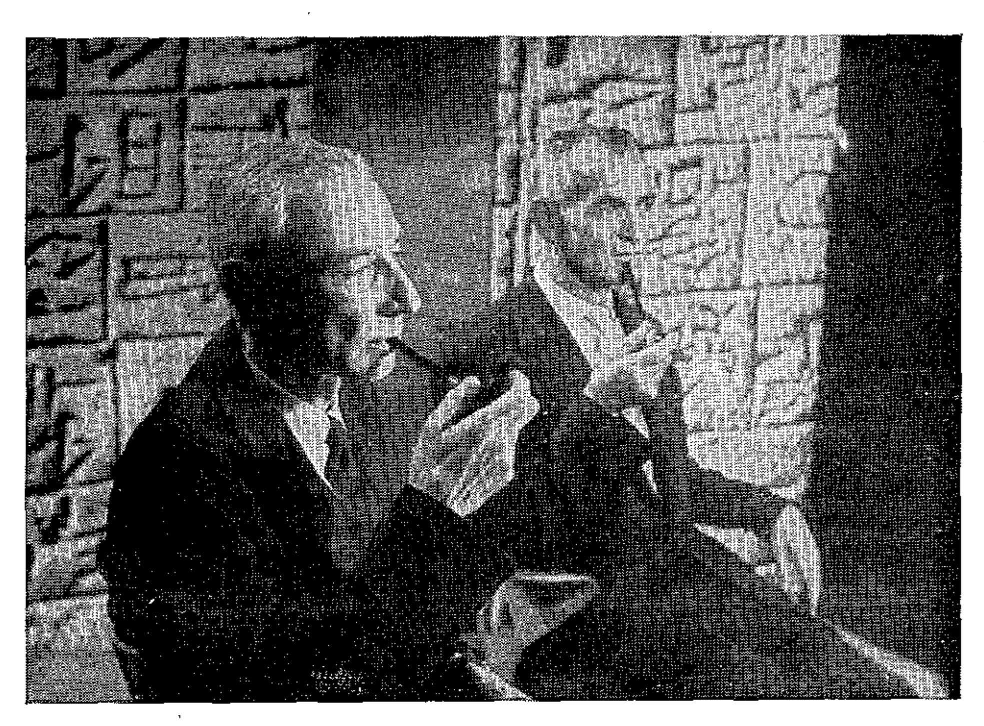
La puissance de la pluie

Il a suffi de voir en direct de Gaulle et Kennedy remonter les Champs-Elysées. en voiture découverte sous la pluie, de voir en gros plan leur veston mouillé, leur mine imperturbable pour comprendre la valeur d'un rite. Ces images, transmises quelques instants après en différé, perdirent toute signification. Diffusées *a posteriori*, elles se vidaient de leur substance, appartenaient brutalement au souvenir. C'est peut-être l'exemple le plus frappant du signe télévisé. Les deux présidents douchés en direct prenaient une dimension nouvelle, que seule la télévision pouvait révéler. Ce n'est pas le Parisien abrité sous un parapluie, sur un trottoir des Champs-Elysées, qui a pu saisir la philosophie de l'instant. Kennedy s'essuyant le visage, de Gaulle, dressé comme un chêne, pratiquement au-dessus des nuages, n'étaient admirables que si le téléspectateur vivait en même temps la même minute.

André Bazin, rendant compte du film de Nicole Védrès, *Paris 1900*, se félicitait de ne pas être metteur en scène. En effet, après avoir vu un document d'actualité où des officiels de la IIIe République subissaient une averse, gibus en bataille et parapluie déployé, il admira l'authenticité du document brut, du *fait* et déplora les artifices de la reconstitution. A cette époque, le direct n'existait pas et le document filmé en était l'annonciateur, un annonciateur discret, insaisissable pour le spectateur du cinéma, mais néanmoins évident.

Cette réflexion supposait les pouvoirs de la télévision actuelle. André Bazin, se refusant d'être metteur en scène de films, aurait pu l'être de télévision. Il aurait pu, comme François Chatel le fit le 31 mai à six heures du soir, recomposer sa scène, c'est-à-dire profiter de ces caméras du direct pour nous montrer les gouttes de pluie sur le képi des généraux et le reflet, sur le sol mouillé, de l'agitation fiévreuse du service d'ordre.

Cette jouissance créatrice lui aura échappé, et c'est bien regrettable, car le don d'intuition d'André Bazin eût fait de lui un prestigieux réalisateur de direct. Ces considérations doivent paraître, pour le moins, des vues de l'esprit. Il est cependant certain que l'expression de l'instant si elle est peut-être le fait du hasard, du climat, des impondérables, peut toujours être dominée, travaillée, modelée par le réalisateur de télévision. Par exemple, il aurait été extrêmement facile à tel ou tel réalisateur de transformer, par le jeu des caméras, par des cadrages délibérément orientés vers le ridicule, par un montage au pupitre jouant sur l'absurde que comporte tout rituel, une cérémonie à l'Arc de Triomphe en ballet surréaliste. Cela, le cinéma peut le faire après coup. La télévision, elle, peut le faire sur l'instant et nul ne pourrait empêcher ces insaisissables lèse-majesté et ces subtils sacrilèges. Le jour où un chef d'Etat sera moqué en images par la télévision d'Etat, au moment



Un père de la bombe atomique au cœur des civilisations ; il suffit de placer Oppenheimer devant un agrandissement de merveilleux signes cunéiformes pour traduire l'absurde des temps modernes.

même où il exerce ses plus solennelles fonctions, la notion de liberté prendra une dimension nouvelle.

C'est peut-être là l'apologie du direct, mais en vérité, c'est l'apologie d'un moyen d'expression qui, partant de la vérité première que représente l'instant, aboutit aux signes. La télévision est de moins en moins l'affaire de l'instant immédiat, et de plus en plus l'affaire de l'instant transposé. C'est ce que les téléauteurs oublient : à savoir que, dans tous les domaines, le fait a besoin d'être réécrit. Pas nécessairement revu, ni repensé, mais replacé dans son contexte. Ce contexte n'est pas toujours celui de l'événement ; il est parfois recherche de correspondances. Par exemple, les *Reflets de Cannes* de François Chalais. Ces émissions qui veulent être un compte rendu des festivités et autres folies régies par M. Favre-Lebret prennent, par la transposition qu'en fait le commentateur, une distance qui échappe au respect de l'actualité. Nous sommes à Cannes en voyant des starlettes, nous y sommes aussi en entendant battre le pouls du cinéma, c'est à dire ceux qui le font, les metteurs en scène et, éventuellement, les dialoguistes. Cet exemple n'est peut-être pas particulièrement probant, car, après tout, le monde du film n'est pas le monde tout court. Toutefois, de spectacle à spectacle, il s'est trouvé, en la personne de Chalais, un homme qui a su transposer l'instant, le décaler et, si l'on veut, le réimpressionner pour ceux que cela intéresse. *Cinépanorama*, comme *Reflets de Cannes*, est une parfaite illustration du déplacement du direct à l'indirect.

On peut simplement regretter qu'un tel déplacement ait lieu à propos du cinéma. On aurait pu l'espérer dans d'autres domaines, la politique, par exemple, ou bien la sociologie. Cela n'est pas, parce que la télévision française s'interdit elle-même

de montrer ce qu'elle devrait montrer. La sociologie a donné lieu à une série d'émissions qui étaient un parfait exemple d'analyse refusant le romanesque, mais acceptant malgré tout le pittoresque : *A la découverte des Français* de Jacques Krier et Jean-Claude Bergeret apparut comme un témoignage, une succession de minutes de vérité. Il n'empêche que, concession après concession, la série échappa au côté documentariste, cessa d'être un témoignage, pour redevenir un simple reportage. C'est-à-dire traité en surface.

Cela tenait peut-être au fait que les auteurs s'effacèrent de plus en plus derrière leurs sujets et ne donnaient plus l'impression de les repenser, de nous les offrir à travers eux-mêmes. Et comme, malgré tout, les « documents » étaient recomposés, la vie des paysans, des ouvriers visités récrite en images, il se créait un divorce entre la volonté d'authenticité et son truquage, nécessité par la technique de prise de vues.

Le truquage, justement, ne doit pas se situer au stade de la prise de vues ; il doit être recomposition à partir de l'authentique.

Ainsi Georges Rouquier dans *Farrebique*, voulant montrer les tourments du printemps chez les hommes, nous les illustra en deux plans. Le premier étant celui d'une jeune paysanne juchée sur une échelle. Le second étant celui d'un jeune paysan ramassant un outil et regardant vers le haut de l'échelle; vers ce fruit vert plein de promesse, ainsi placé. Evidemment, Georges Rouquier a tourné ces deux plans à quelques jours de distance, sans avertir les interprètes de ses intentions : il avait dit à la paysanne de grimper dans un grenier et au paysan de ramasser son outil. En collant bout à bout deux signes pris dans la réalité, aussi concrets et élémentaires que les images qui peuvent orner les murs d'une classe enfantine : « un garçon ramasse son outil », « une fille monte à l'échelle », le réalisateur en compose un troisième, comportant, celui-là, une signification abstraite, non pas dite, mais suggérée : « l'éveil de la nature. » Bref, de deux mots il compose une phrase.

Les lecteurs des *Cahiers* pourront s'étonner de cette théorie, eux qui l'auront lue à propos des vagissements du cinéma; ce n'est pas à eux qu'on apprendra les grands numéros de Gance, ceux d'Eisenstein, ces convulsions qui donnèrent au cinéma son véritable langage. Il n'empêche que le cinéma, justement, a surmonté ces convulsions en les refusant. On a beau dire, seuls les films de montage ou les films d'instinct comme ceux de Jean Rouch ou de Godard retrouvent les traces de Vigo : la recomposition à partir de l'authentique.

La télévision possède une nouvelle chance. Elle peut, justement, user de son pouvoir visuel, mais aussi de son pouvoir sonore. Si, jusque-là, elle a déçu ceux qui voient en elle autre chose qu'un *guignol à domicile* (et encore, Guignol, n'est-ce pas un signe ?), c'est essentiellement la faute au cinéma et au théâtre.

Signes de têtes et têtes de signes

On ne peut évidemment pas demander à un moyen d'expression nouveau de rompre d'emblée ses liens avec ceux qui l'ont précédé; ces liens existant malgré tout, puisqu'on peut donner au théâtre, au cinéma et à la télévision certaines définitions communes : rituel, apparence de spectacle.

Or, la télévision, si elle se complaît bien souvent à parodier cette apparence, se montre de plus en plus en opposition avec elle. Les émissions marquantes de ces dernières années sont loin d'être les « dramatiques » célèbres. Interrogé sur la télévision, le public parlera plus spontanément de *Cinq colonnes à la une* que de *M. de Saint-Germain*. Du moins, voyant une dramatique — bonne ou mauvaise : *L'Exécution* ou *Jeanne* — il dira : c'est « une pièce » ou « un film ». Incapable de définir ce qu'est une émission de télévision (et il n'est pas le seul, tous, nous en sommes encore à peu près là), il va d'instinct, lorsqu'il prend un exemple, vers ce qui est le plus éloigné du *spectacle*.



Ce n'est pas un « décor », mais une photo, une recréation de l'univers familier de Sacha Guitry. Tout y est, même les ombres portées, une réalité transposée.

Cela nous amène à une question très importante, au moment où nous tentons, précisément, de cerner les contours de notre sujet. La télévision peut-elle échapper aux normes du spectacle — même lorsqu'elle n'est pas la photographie, le reflet ou la transcendance de l'actualité ? Même lorsqu'elle choisit son objet dans le répertoire du théâtre ou du music-hall ?

On voudra bien admettre que la preuve nous en a été donnée, si l'on songe seulement à ce que fut cet *Hommage à Billie Holliday* de Chalais et Rossif, qui, par son essence, appartenait au domaine des Variétés, mais que ses auteurs traitèrent à travers le « problème noir ». Les perspectives de l'émission s'en trouvèrent singulièrement approfondies — non pas du tout parce qu'elle se trouvait ainsi toucher au social et au politique, non parce qu'elle « s'engageait », mais parce que cette seconde note était en réalité une harmonique de la première, d'où la plénitude de la sonorité, ou, pour employer un terme moins exclusivement musical, de la *résonance*.

A une époque où l'on est pour bien peu de chose traité d' « intellectuel », ces considérations, qui nous paraissent de bon sens, rencontrent parfois le sourire destiné aux coupeurs de cheveux en quatre. Car la grande crainte des marchands d'ondes de toutes sortes (le marchand fût-il l'Etat) est de fatiguer le public, en lui imposant trop de subtilités. Oubliant en l'occurrence que l'art populaire (et même primitif) est bien le plus symbolique et qu'il y a plus d'écho dans dix mots de chanson enfantine:

« *Nous n'irons plus au bois*

Les lauriers sont coupés... »

que dans toute une pièce de M. Roussin.

***

Il n'est pas jusqu'aux « dramatiques » les plus tributaires du théâtre qui ne puissent faire appel aux « signes » et faire éclater leurs cadres. Même lorsqu'il s'agit de classiques, auxquels on n'est jamais plus fidèle qu'en prouvant qu'ils sont assez grands pour se passer de toute convention, de toute tradition et peuvent se transposer dans n'importe quel *langage*. Nos réalisateurs n'osent pas aller assez loin dans cette direction, même s'ils comprennent ou pressentent sa nécessité. Ils échappent bien aux rails, mais sur une seule ligne à la fois. Ainsi Kerchbron, lorsqu'il fit *Le Misanthrope*, *laissa* ses *comédiens jouer comme au Français*, mais sur un échiquier aux énormes damiers pour tout décor.

Cyrano de Bergerac, lui aussi, ne fit, conduit par Claude Barma, qu'une partie du chemin vers la libération; il élargit les cadres sans les briser, prit ses aises avec le théâtre sans aller jusqu'à lui tourner le dos.

Le « signe » est parfois l'interprétation, voire un seul comédien. *Ainsi Jean Richard en Médecin malgré lui ;* Jean Richard évoquant par sa seule présence un certain « type », une certaine atmosphère. Disons en passant que la sensibilité de la télévision aux visages est telle qu'elle les « marque » avec une rapidité foudroyante et une force que ne connaît ni le théâtre, ni le cinéma (voyez combien rapidement Souplex est devenu Bourrel *et uniquement Bourrel)*.

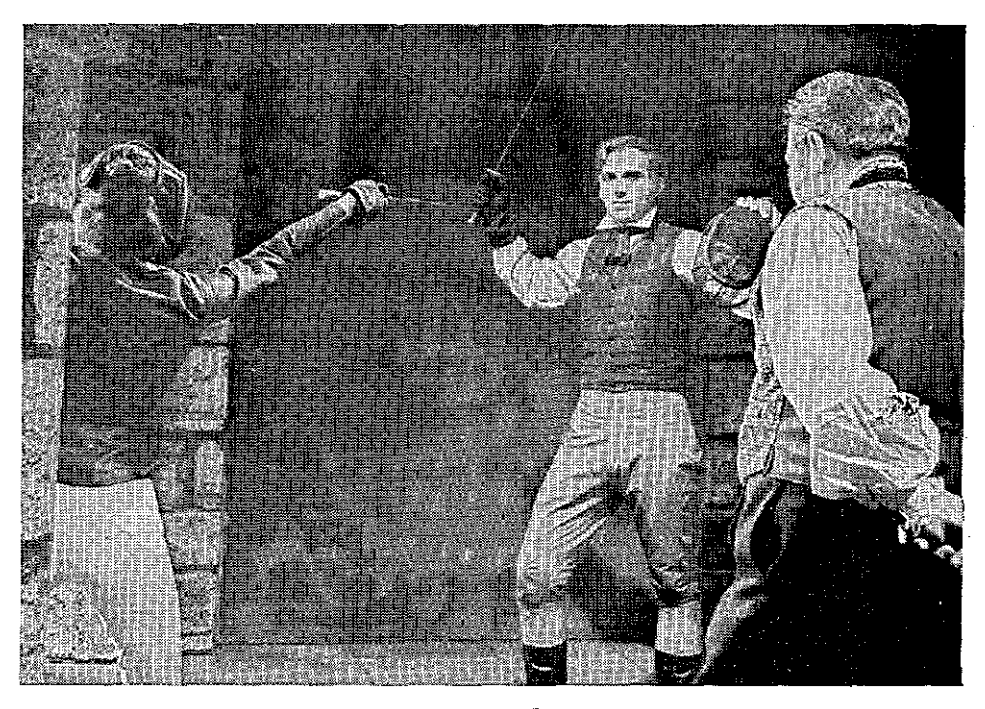
Signes encore les « gueules » d'*En votre âme et conscience*, si extraordinaires traductrices de crime ou d'innocence, de vice ou de vertu.

Il serait bon, parfois, que les dramatiques, échappant au théâtre et au cinéma, pussent s'inspirer sinon des dessins animés ou de l'animation, du moins de leur familiarité avec l'ellipse et le symbole (symbole, bien entendu *jamais gratuit*, la fausse poésie, le surréalisme volontaire et systématique est bien ce qui passe le moins le verre du petit écran). Pensez à la rose, fameux *leit-motiv* d'une œuvre de Mac-Laren, ou à cette brosse à cheveux, véritable personnage central d'un dessin animé que nous présenta cette saison : *Ballades Etranges*. Une petite fille tend constamment cette brosse à sa mère, dans l'espoir d'avoir les cheveux brossés par elle — geste maternel par excellence — mais la mère va d'homme en homme et de divorce en divorce, sans jamais prendre la brosse : le climat de détresse enfantine se trouve ainsi créé, à l'aide d'un seul accessoire dont la force expressive est absolument percutante.

Le signe antiréaliste...

Peut-être pourrions-nous dire du « signe » qu'il aboutit à l'antiréalisme, si nous ne craignions de nous faire — disant cela — taper sur les doigts. Car notre époque est très attachée au réalisme, au « document », à la matière brute, dont elle se méfie *aussitôt qu'elle n'est pas matière plate*. Paradoxalement d'ailleurs, puisque l'homme vit en ce moment le merveilleux dont il rêve depuis Dieu sait combien de dizaines de milliers d'années ; vit une à une toutes ses légendes et toutes ses mythologies; tous ses contes de fées et tous ses romans d'anticipation; c'est le moment aussi où, par la grâce du commerce et de l'épicerie qui y trouvent leur profit et qui n'ont jamais disposé de tels moyens publicitaires, on le persuade qu'on l'offense en l'arrachant à la sottise, en le faisant réfléchir, même en le faisant rêver un peu au-delà de Dalida et surtout — oh ! surtout — en le déroutant de ses habitudes, en n'organisant pas, avant toute entreprise, un référendum pour savoir ce qui lui plaît le plus, en le fatigant le moins.

Ajoutons donc prudemment à notre définition du signe « antiréaliste » une autre définition, mieux au goût du jour : *le signe est toujours concret, jamais artificiel, jamais jeu de l'esprit*, faute de quoi il n'est qu'imposture.



Dans cette dramatique, adaptée de Barbey d'Aurevilly, les combats en salle d'arme. A travers le graphisme des mouvements de lames, s'incrivait le signe d'un drame.

Destiné à la lecture

Que le développement de la télévision américaine ait entraîné celui du goût de la lecture, que, malgré les extases publicitaires, le Yankee moyen se soit subitement intéressé à Dos Passos et à Miller peut étonner ceux qui considèrent le petit écran comme un misérable placard. Or, jamais la littérature américaine de bonne tenue n'a été si appréciée que depuis l'apparition à l'antenne de comédiens comme Judy Garland et Mickey Rooney. Cette conjonction ne répond pas à une contradiction. Ce n'est pas par opposition à la visite du *crooner* de service que le téléspectateur américain entreprend son éducation littéraire. Ce n'est pas non plus — aussi paradoxal que cela paraisse — en raison du lancement publicitaire d'un bouquin, auquel la télévision sert de rampe colossale.

C'est bien plutôt parce qu'il « apprend à apprendre » et, en fin de compte, parce qu'il apprend à lire. Il est assez étonnant que, dans le monde entier, quand elle prend un développement d'envergure, la télévision vide les salles de spectacle et fasse augmenter le tirage des meilleurs romans.

En apparence, on peut considérer qu'il s'agit d'une transmission publicitaire du pouvoir de la télévision. Cela est vrai dans la mesure où « voir et entendre » parler d'un texte donne à l'écrivain le double prestige de la publicité parlée et visuelle. Soit que l'écrivain parle lui-même de son livre et que le téléspectateur établisse une correspondance entre son visage et son œuvre — le visage, ici, devenant « signe »; soit qu'il en soit parlé par un autre, servant d'intermédiaire, ou mieux, de *médium* — lequel devient « signe » à son tour, surtout s'il possède ce qu'on appelle, faute de

mieux, une « présence », une « télégénie ». Ainsi Max-Pol Fouchet est, à *Lectures pour tous*, le « signe » et, en quelque sorte, l' « indicatif » de la littérature étrangère.

L'ellipse des heures à lire

Nous pourrions pousser ce genre de démonstration dans tous les domaines abordés par la télévision. Après tout, la pendule est elle-même un signe. Ceux qui ont ri de son côté escargot font penser à ceux qui se moquaient de Galilée — toutes proportions gardées, bien sûr. Cette pendule s'est toutefois imposée, sans que le téléspectateur traditionnel et moyen y trouve finalement à redire; elle est entrée dans sa cuisine, ou salle à manger — horrible au départ, familière en fin de compte. A ses yeux, elle s'apparente fort bien au buffet Lévitan et au sucrier de grand-mère.

Dans les campagnes, on dit « lire l'heure ». Cette pendule va nous servir de prétexte pour souligner la véritable vocation de la télévision. En effet, toutes les notions de spectacle, de représentation, tout le rituel — fût-il fonctionnel — étalé dans l'inconscient désir de donner au téléspectateur un rôle *dans une cérémonie* n'empêchent pas la télévision *d'être une lecture*.

Lecture, davantage au sens propre qu'au sens figuré. Peu à peu le téléspectateur cesse moralement de mettre son habit de cérémonie pour regarder la télévision. On dit maintenant qu'il la regarde « en pantoufles ». On a même *prévu des fauteuils pour* assurer son sommeil, lorsque l'émission l'y invite. Cela peut paraître désobligeant, mais, après tout, représente un confort parfaitement justifié, aussi justifié que les baignoires des théâtres ou les mezzanines des cinémas. Malgré tout, Fauteuil avec un F majuscule, ce fauteuil qui n'est ni d'orchestre ni de nulle part, répond exactement *à cette notion* de lecture. A croire que ces pantoufles que le fauteuil appelle sont également des « signes ».

Ce sont là, peut-être, des paradoxes, mais, si l'on veut bien les lire de plus près, ils répondent à ce que nous croyons être une vérité, un devenir. La télévision est de moins en moins appelée à être regardée. Elle est de plus en plus destinée à être *feuilletée*. « Feuilleter » n'est pas péjoratif, si l'on songe que, dans le programme d'une soirée, chacun est plus ou moins intéressé par telle ou telle émission. Le chapitre du sport sera épluché par les uns, vu de loin par les autres, et ainsi de chaque rubrique; les enfants boiront des yeux un *Ivanhoe* que leurs parents survoleront (à moins que ce ne soit le contraire, mais il importe peu, la démonstration étant faite dans tous les cas de la télévision-livre ou de la télévision-revue).

Un art à deux voix

A partir du moment où l'on admet cette notion de lecture, à partir du moment où l'on ne considère plus le petit *écran comme une scène en salle à manger*, il faut reconnaître à la télévision d'autres fonctions et surtout d'autres missions.

Elle devient bouquin et lecture. Et même lecture publique. Car après tout, on parle tout le temps d'*écoute* à la télévision. On vous dit « heure de grande écoute » ou « heure de faible écoute ». Qui a parlé de vision ? De grande vision ou de faible vision ? Personne. On en est *resté à la signification* auditive de la télévision, sans penser une seconde qu'elle correspondait exactement à sa fonction audio-visuelle.

Lire la télévision, voilà une chose qui a été donnée à ceux qui l'aiment et veulent bien la comprendre. Aussi bien, dans sa répercussion, sur le plan individuel s'entend, elle cesse d'être l'équivalent d'un journal, d'un livre, mais elle demeure une lecture. *Lecture sur un plan double* : auditif et visuel, formant ainsi une sorte de contrepoint qui l'apparente aussi à la musique. Ce qui rejoint la notion de signe, dont nous avons peut-être beaucoup parlé, mais qui nous semble essentielle.

Nous sommes d'autant plus convaincus que là se trouve la véritable vocation de la télévision que, si l'on veut bien analyser les émissions de certains réalisateurs — que nous plaçons, quant à nous, parmi les meilleurs — on y peut discerner une technique extrêmement proche de celle du roman; d'un roman qui serait particulièrement *musical* dans sa construction.

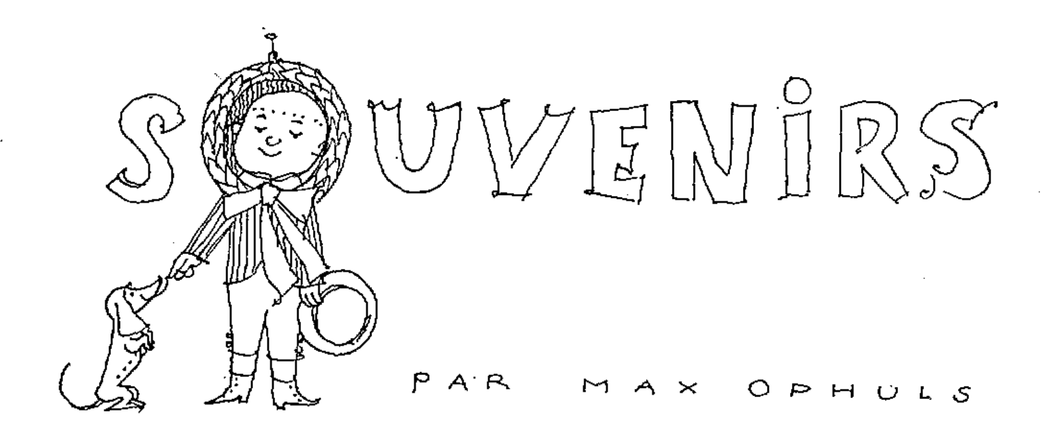
Prenons notre exemple — pour être plus convaincant — dans une émission qui, apparemment, est aussi éloignée que possible de l'œuvre d'imagination qui appartient même — extérieurement — au domaine de l'*information*. Nous pensons à cette séquence de *Cinq colonnes à la une* que Jean-Claude Bringuier a consacrée au docteur Schweitzer. Dialogues et monologues alternent avec le commentaire — généralement psychologique, en tout cas toujours au-delà de l'information pure. Le personnage parle seul, parle à quelqu'un mais n'est jamais abandonné à lui-même, ni au téléspectateur : il est conduit, construit, par touches discrètes mais rigoureuses, s'équilibrant les unes les autres. Ce « La marquise sortit à cinq heures » que Valéry prétendait impossible à écrire, Bringuier l'écrit dix fois, d'une encre parfaitement télévisuelle, et pour notre plaisir. Jamais le texte ne double l'image; il dit autre chose, dans le même ton. Image et texte dominent tour à tour; le thème va et vient, finit par s'imposer : c'est la technique de l'invention à deux voix.

A deux voix, dans le temps et dans l'espace : c'est la mission de la télévision.

Jacques MOURGEON.



Le comédien devient signe et transmetteur de signes.



IV

De Francfort, je passai au théâtre de Breslau, grande ville industrielle où nous jouions surtout pour les 60.000 membres de l'organisation d'abonnements des syndicats. Le répertoire comprenait essentiellement des auteurs contemporains. C'était l'époque où la masse ouvrière allemande, pratiquement seule, menait une lutte désespérée contre la montée menaçante du national-socialisme. Epoque orageuse dont les grondements ébranlaient parfois les voûtes de notre salle. Ainsi, dans « Les Marins de Cattaro », pièce qui glorifiait la révolte des marins autrichiens en 1917, le public applaudissait, lorsque le chef des mutins, après une belle tirade contre la guerre, remplaçait les couleurs autrichiennes par le drapeau rouge. Un soir, un groupe d'étudiants poussa soudain des clameurs hostiles. « Arrachez cet infect chiffon ! » scandaient-ils. En l'espace de quelques secondes, la salle se transforma en champ de bataille. Nous dûmes appeler la police et plusieurs ambulances.

Chaque samedi, mon camarade Paul Barney m'emmenait voir un combat de catch. Un jour, cependant, il avait pris des billets de cinéma. Je ne fus pas précisément enchanté. A part Charlot, aucun film ne m'intéressait; de toute manière, je considérais le cinéma non comme un art, mais comme une industrie qui menaçait le théâtre. Et puisque j'aimais le théâtre...

— D'accord, d'accord, grommela Paul. Seulement, cette fois, il s'agit d'une nouveauté : un film parlant.

Je vis donc, ce soir-là, *Les Quatre Diables*, avec Hans Albers, et *Atlantique*, avec Fritz Kortner, mis en scène par E.A. Dupont. Dans un sens, ce fut décevant : les acteurs parlaient le moins possible, et lorsqu'ils parlaient, on les comprenait à peine, et lorsque, d'aventure, on les comprenait, le dialogue se révélait d'une telle indigence qu'on aurait préféré ne rien comprendre du tout. En revanche, on entendait fort bien les bruits : les pas des personnages, les portes qui se fermaient. Un moment donné, Hans Albers frotta longuement une allumette, et ce frottement était si net, si distinct, que toute la salle se mit à applaudir. Ou encore quelqu'un se lavait les mains, et l'on entendait l'eau ruisseler dans la cuvette du lavabo. A plusieurs reprises, Paul me poussait du coude : « Une fois qu'on aura perfectionné le procédé, mon petit vieux, on en verra, des choses ! » Pour ma part, je m'intéressais moins au « bruitage » qu'aux dialogues. Ce fut sans doute ce soir-là que je cessai de voir l'écran comme l'ennemi du théâtre, pour le considérer désormais comme sa prolongation. Ce fut également à partir de ce soir-là que je sentis croître en moi le désir d'être cinéaste.

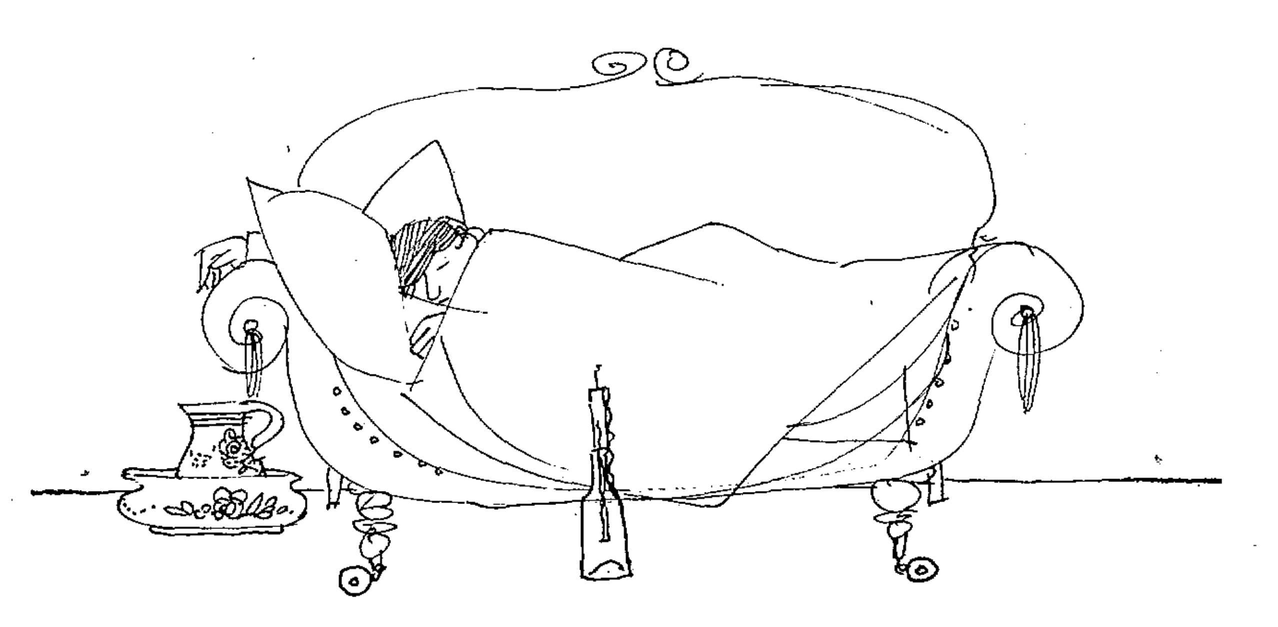
Pour moi, Breslau fut la dernière étape avant Berlin. Un matin, alors que je faisais répéter « Comme il vous plaira », je reçus la visite de plusieurs jeunes acteurs berlinois, membres d'une troupe en tournée. Ils m'invitèrent à assurer la mise en scène d'une pièce à choisir, dans l'une ou l'autre des nombreuses salles de la capitale. Travailler à Berlin ? J'acceptai aussitôt, sans même réfléchir.

Un mois plus tard, je débarquai à Berlin. Mes jeunes amis étaient venus m'attendre à la gare. Avant de monter dans le taxi, je regardai autour de moi. Le métro aérien et, sous mes pieds, le métro souterrain, des

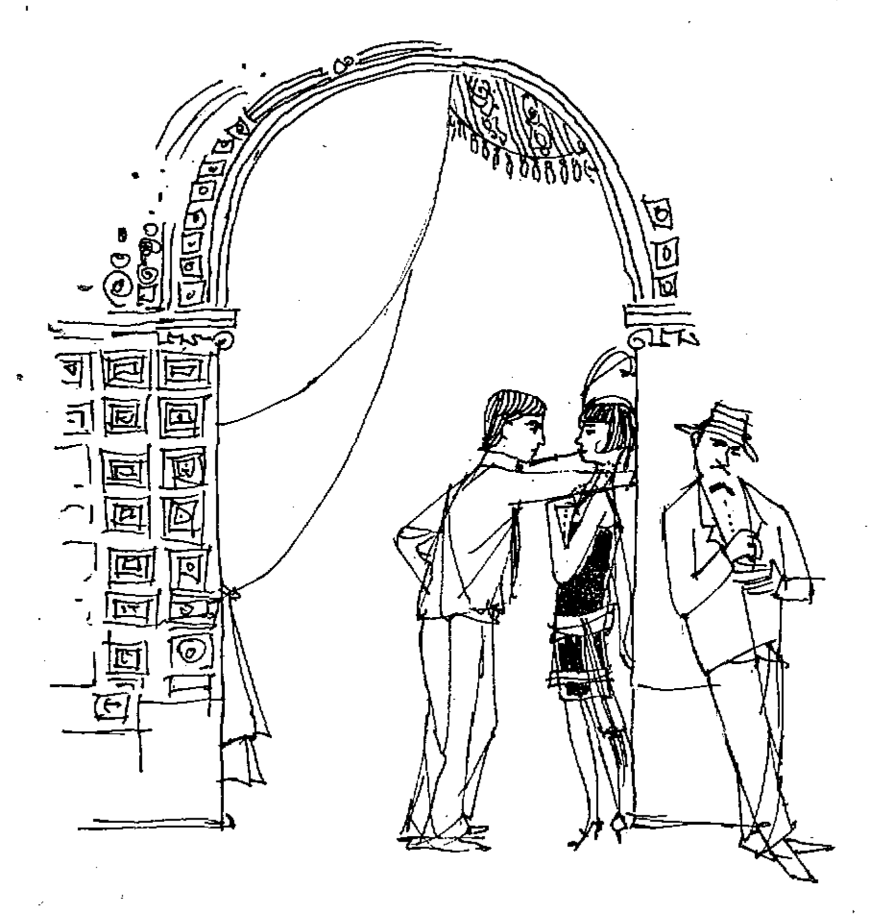
voitures, des trams, des autobus, d'immenses enseignes lumineuses, une foule toujours pressée... Attention, mon petit vieux : tu n'es qu'un petit provincial, il ne faudra pas montrer à ces gens combien tu es impressionné... En même temps, Berlin semblait me lancer un défi : ou bien, mon nom brillerait bientôt du haut de ces frontons en stuc, ou bien, j'allais rentrer à Breslau. Ne pas me contenter d'une petite place bien anonyme, lutter pour être le premier, à tout prix. Bref, vaincre ou mourir.

En fait de victoire, cela s'annonçait plutôt mal. Dans le taxi, à l'instant précis où nous franchîmes la Porte de Brandebourg, mes jeunes amis m'apprirent que, la veille, leur troupe avait fait faillite. Ils n'avaient même pas assez d'argent pour me loger à l'hôtel. Aucune importance : vaincre ou mourir, n'est-ce pas ! (Pendant tout un mois, j'allais coucher sur un divan, dans l'arrière-boutique d'une épicerie qu'exploitaient les parents d'un jeune premier.) Pas de salle, bien entendu : pendant un mois, nous allions répéter la nuit, dans un théâtre prêté, parce que, de minuit à 8 heures du matin, nous ne dérangions vraiment personne. Pas de décors : nous allions les peindre nous-mêmes ; pas de costumes : nous nous transformions en tailleurs ; pas de publicité : notre talent et notre enthousiasme allaient suffire, puisqu'il s'agissait de vaincre ou de mourir. Et, six semaines plus tard, mon nom brillait effectivement aux frontons de Berlin.

Le lendemain de la première, je me réveillai homme célèbre. Avec une belle unanimité, la presse de la capitale me portait aux nues. Le téléphone sonnait sans arrêt, m'apportant offre sur offre. Je me décidai pour la plus avantageuse, la mise en scène d'une comédie américaine, avec une affiche réunissant plusieurs vedettes de premier plan. Cette pièce, « La Famille Royale » d'Edna Ferber, allait une fois de plus faire mon bonheur, tout en m'engageant dans une voie diamétralement opposée à mes projets. Du jour au lendemain, je fus reconnu grand spécialiste de la comédie, genre exploité uniquement par les théâ-



Pendant tout un mois, j'allais coucher sur un divan, dans l'arrière-boutique d'une épicerie.



Dans le vestibule, des trafiquants de drogue se disputaient en dix langues.

tres privés. Après trois ou quatre pièces, les directeurs berlinois en étaient arrivés à me considérer comme une garantie de succès commercial. Pris dans le mouvement, fasciné par le rôle du sauveur *in extremis* qu'on m'attribuait — plus exactement, qu'on m'imposait — j'acceptais d'enthousiasme les risques, tous les risques, qui accompagnaient alors ce genre de production. Ce n'était plus une profession, c'était un jeu de hasard, et les joueurs se retrouvaient dans les endroits les plus extravagants, aux heures les plus extravagantes. Ainsi, les négociations financières n'avaient jamais lieu avant minuit. Quant au travail artistique, il se faisait surtout aux premières lueurs de l'aube. Je me souviens encore d'un dentiste qui, le jour, se promenait dans une énorme Mercédès blanche, décapotable, et qui, la nuit, soignait les cartes des plus jolies filles de Berlin, au fond d'un appartement incroyablement vaste et luxueux où il recevait en même temps, et pêle-mêle, hommes politiques et compositeurs, boursiers marrons et danseuses, pédérastes, couples légitimes ou éphémères. Plus d'une fois, c'était là que mon décorateur, couché sur quelque somptueux tapis d'Orient, brossait sous mes yeux les décors de ma prochaine mise en scène, pendant que, dans la pièce voisine, on jouait (très illégalement) à la roulette ou au baccara et que, dans le vestibule, des trafiquants de drogue se disputaient en dix langues. Parfois, vers deux ou trois heures du matin, la police opérait une descente. Alors, en un tour de main, un invité saisissait une contrebasse, un autre

une flûte, un troisième s'installait au piano — et les flics ne trouvaient qu'une réunion des plus innocentes, sous le charme d'un morceau de Brahms ou de Dvorak. C'était la belle vie, dans le Berlin d'avant la tempête.

Des innombrables visages de cet aimable chaos, surgit encore aujourd'hui, dans ma mémoire, la figure étonnante et, pour moi, immortelle de Conrad Veidt. Je le revois, dans sa chambre de l'Eden, le premier palace de la capitale. A dix heures du matin, il était encore en habit; il lui arrivait d'ailleurs de rester en habit pendant quatre ou cinq jours d'affilée; il ne vivait pas vraiment à l'hôtel, il y campait, mais il préférait cette chambre anonyme à son magnifique appartement, dans un quartier résidentiel. Sur l'écran, Conrad Veidt était la personnification même de l'aristocrate, hautain, racé, autoritaire — mais, un jour, il me confia qu'il était fils d'ouvrier.

— Aujourd'hui, j'ai de l'argent à ne savoir qu'en faire, et toute la puissance que donne l'argent. Eh bien! la plus grande joie que j'en ai tiré, je l'ai éprouvée le jour où ma mère est tombée malade. Je l'ai fait soigner dans la clinique la plus chère de Berlin, et j'ai dit au professeur de lui donner la meilleur chambre. Tu me croiras si tu veux, mais chaque fois qu'il est venu voir ma pauvre vieille, il a mis une blouse propre, — comme s'il allait chez une grande dame. Parfaitement, une blouse propre — pour examiner la veuve d'un ajusteur!

Des années plus tard, je devais le retrouver à Hollywood.

— Alors, Connie, tu te plais en Amérique? demandai-je.

— Bah!... pour moi, l'Amérique, c'est une villégiature.

— Et Hollywood?

— Ma foi... un village.

Pour Conrad Veidt, malgré Hitler, malgré l'exil, Berlin restait toujours la seule ville où la vie eût valu la peine d'être vécue.

Le cinéma m'attirait et, en même temps, m'effrayait. A entendre les professionnels, c'était un métier terriblement difficile : il fallait apprendre mille choses — des problèmes techniques à ne plus en finir, sans parler du découpage, du montage — tout était très différent de ce qu'on faisait au théâtre, j'allais être obligé de recommencer à zéro — bref, un véritable épouvantail. Seulement, la fille — elle s'appelait Ina — était d'une fragilité troublante, très blonde, — et figurante à l'UFA. Je l'attendais, — et Dieu sait si elle me faisait attendre! — à la cantine des studios. Ce fut là, entre deux prises de vues nocturnes, que tout se décida. Tout près de moi, un monsieur légèrement éméché discutait avec un autre monsieur qui n'était pas très lucide non plus.

— Je me demande comment faire. Evidemment, il lui faut quelqu'un, lui-même est Russe, il ne sait pas un mot d'allemand, il lui faut donc quelqu'un pour traduire ses instructions, autrement, les acteurs ne comprendront rien. Mais si ce quelqu'un n'est pas vraiment quelqu'un — c'est-à-dire s'il n'est pas lui-même metteur en scène — les acteurs ne l'écouteront même pas. Et je ne vois pas un metteur en scène accepter d'être un simple interprète.

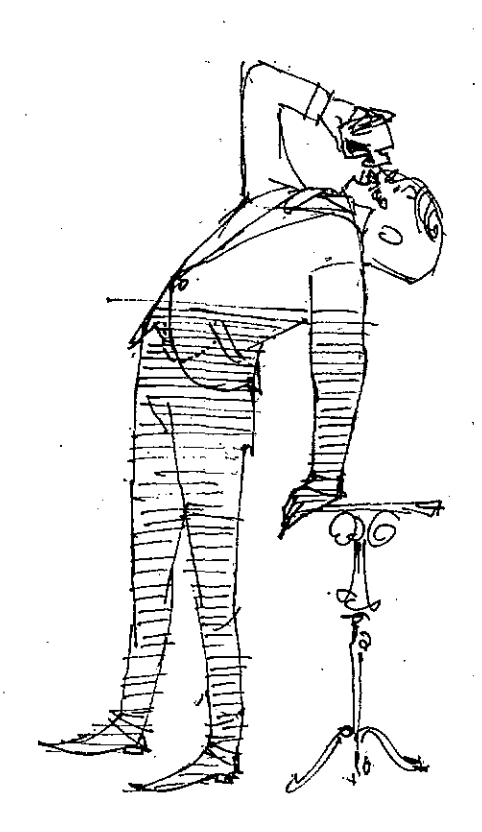
J'hésitais, mais comme Ina déclarait que nous pourrions alors déjeuner tous les jours ensemble, je pris mon courage à deux mains et me présentai. Vingt-quatre heures plus tard, je fus nommé assistant d'Anatole Litvak qui tournait « Plus jamais d'amour ».

Le jour de mon entrée en fonctions, roulant à toute allure dans ma petite DKW rouge (que Peter Lorre appelait « le bidet déchaîné »), j'essayais de me rappeler le premier film que j'avais vu. Je le retrouvai enfoui tout au fond de mes souvenirs.

1906! J'avais quatre ans. Ma grand-mère m'avait emmené à la foire. Devant une tente, une femme énorme s'époumonnait pour attirer une clientèle hésitante. A l'intérieur, sur un drap de lit en guise d'écran, nous vîmes se



Ma grand-mère m'avait amené à la foire.



Soudain, il saisit le récipient et se mit à boire.

dérouler une scène palpitante. Un homme très gros, aux yeux fous, semblait en proie à la plus vive agitation. Il gesticulait, trépignait, se démenait, devant une table orné d'un gigantesque encrier. Soudain, il saisit le récipient des deux mains, le porta à la bouche et se mit à boire. A mesure que l'encre passait dans son gosier, il devenait bleu, tout bleu, comme l'encre, mais en commençant par les pieds. Lorsque la coloration atteignit son visage, il s'étrangla, et le film s'arrêta là. L'histoire durait à peu près le temps qu'il faut pour la raconter. Pas tout à fait deux minutes, assez pour me faire trembler, pleurer et rire. En somme, et à en croire les « Principes de l'Art Dramatique » définis par Schiller, toute la gamme des émotions qu'un spectacle peut déclencher dans l'âme du spectateur.

Le « bidet déchaîné » franchit le portail des studios de l'U.F.A. En voyant les énormes installations, sans doute les plus importantes d'Europe à l'époque, je ne pus m'empêcher de songer que « tout cela » était destiné à obtenir ce que, vingt-cinq ans plus tôt, l'horrible buveur d'encre avait obtenu en moins de deux minutes. Un ingénieur attaché à la direction passa toute la journée à me piloter à travers les studios. Ses commentaires, certainement très éclairés, ne me laissaient qu'une impression d'irrémédiable confusion : jamais je n'arriverais à retenir ces innombrables détails techniques. De cette première journée, ma mémoire ne devait conserver qu'une image. Nous avions commencé notre tournée très tôt, vers sept heures et demie. Dans une sorte d'immense serre, je vis une très belle femme, dans une très belle robe, descendre un très bel escalier. Arrivée au pied des marches, elle s'adressait à un personnage invisible : « Je vous reverrai donc jeudi soir, mon cher. » Quand, vers 6 heures du soir, nous repassâmes devant la serre, la même très belle femme descendait toujours le même bel escalier pour lancer ensuite au même personnage invisible : « Je vous reverrai donc jeudi soir, mon cher. » A présent, je savais, du moins je croyais savoir, comment on tournait un film.

Quant à savoir comment s'y prendre pour animer un tel « machin », c'était une autre histoire. Le soir même, le tournage commença. Des heures durant, vingt ou trente personnes très affairées donnaient des coups de marteau et des coups de gueule, allumaient et éteignaient des projecteurs, déplaçaient d'énormes engins qu'on arrimait laborieusement sur d'étranges échafaudages pour les détacher cinq minutes plus tard. A vrai dire, j'avais l'impression qu'on ne faisait rien, strictement rien. Enfin, tout était prêt — à quoi, je n'en savais rien — et, soudain, une jeune femme, vedette mondialement célèbre, sauta dans l'eau d'un bassin. On lui tendit une perche, elle la saisit, on la hissa, et elle déclara : « Mon Dieu, qu'il fait froid ! » Nous répétâmes la scène dix, quinze, vingt fois, mais la vedette n'arrivait toujours pas à lancer son « Mon Dieu, qu'il fait froid ! » de manière à me faire grelotter. En somme, songeais-je, un travail de Romains, pour un résultat strictement nul. Je m'approchai de la jeune femme. Elle avait si souvent plongé dans le bassin qu'elle n'en pouvait plus. Deux habilleuses l'enveloppèrent dans une couverture chaude, une troisième lui tendit un verre de cognac. Pas de doute, cette brave fille ne ménageait pas sa peine. Je lui expliquai qu'elle ne devait lancer son exclamation que lorsqu'elle se sentirait vraiment transie jusqu'à la moelle des os, qu'elle claquerait des dents, qu'elle aurait envie de pleurer. Elle m'écouta attentivement.

— Voyez-vous, insistai-je, mon gros manteau me tient au chaud — n'est-ce pas ? — mais dans mon imagination, je suis sur le

point de geler, alors je m'écrie... Mon Dieu, que j'ai froid ! C'est que j'ai tellement froid... Mon Dieu que j'ai froid !

Ses yeux brillèrent. Elle me serra longuement la main.

— Merveilleux, chuchota-t-elle. Merci, monsieur, merci du fond du cœur.

Et, pour la vingt et unième fois, elle sauta courageusement dans le bassin, saisit la perche, se laissa hisser et déclara : « Mon Dieu, que j'ai froid ! » du même ton artificiel.

Malgré cet échec, j'eus quelques jours plus tard la surprise d'être convoqué au bureau de l'administrateur-président-directeur général. Un M. de..., parlant au nom d'un autre M. de... et flanqué de deux autres MM. de... m'annonça que jamais encore les acteurs n'avaient parlé avec autant de naturel, et que, si je voulais assurer, moi tout seul, la mise en scène d'un autre film, l'U.F.A. serait disposée à me confier quelques courts métrages...

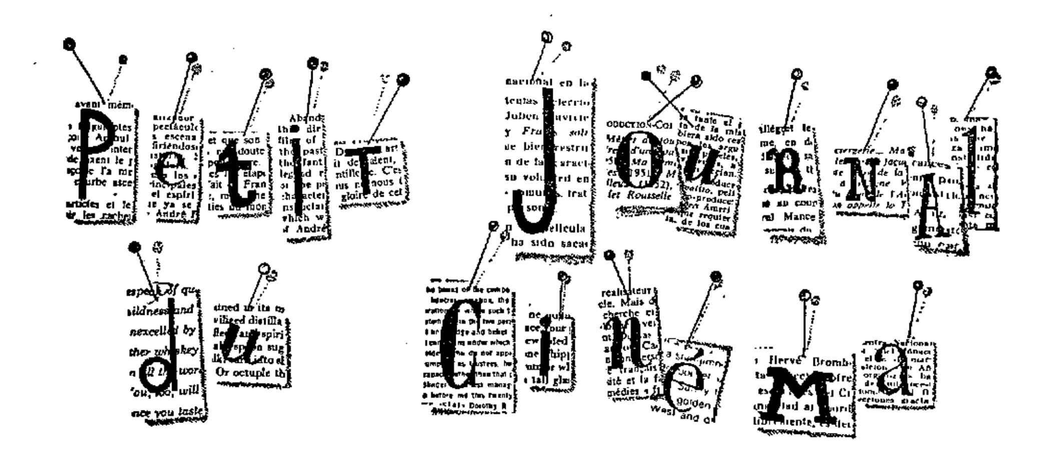
Ce qui était tout de même une belle preuve de l'esprit d'initiative qui animait l'U.F.A. d'avant Hitler, de sa générosité, de sa volonté de donner une chance même aux talents en herbe. Aujourd'hui, bien des cinéastes européens installés à Hollywood prétendent avoir oublié cette société qui leur a mis le pied à l'étrier. Une société allemande, donc, on ne veut plus s'en souvenir. Eh bien, moi à qui les nazis ont fait beaucoup de mal, je n'ai pas oublié.

(A suivre.) Max OPHULS.

(Traduit de l'allemand par Max Roth. Illustrations de Régine Ackermann - Ophuls.)



La même très belle femme descendait toujours le même bel escalier.



WEST SIDE STORY

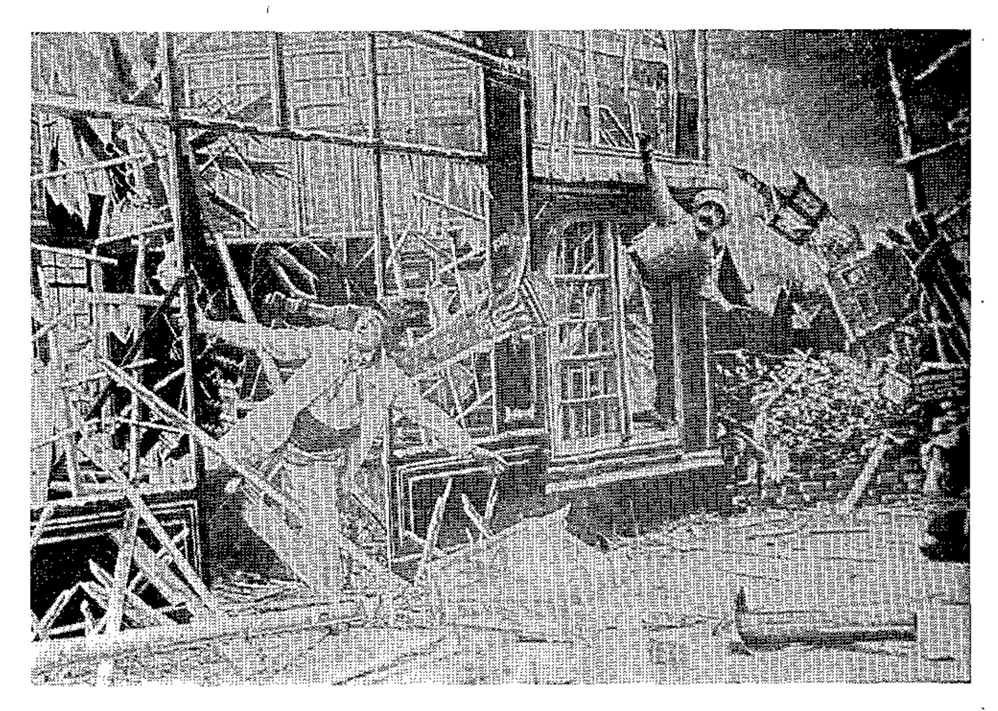
Robert Wise tourne actuellement un film tiré de *West Side Story* et dont la mise en scène sera cosignée par Jerome Robbins lui-même. Le film risque de décevoir : Wise n'est pas Welles, et c'est Welles qu'il aurait fallu. Voici cependant pourquoi il devrait nous combler : sur l'argument, qui est une sorte de portrait de l'Amérique, sur la chorégraphie, et surtout sur la fusion de ces deux éléments, qui n'intervenait pas assez souvent dans la comédie musicale. Robbins est le plus grand chorégraphe actuel avec Maurice Béjart, aussi profondément américain que celui-ci est méditerranéen. *West Side Story* sera américain, au moment où l'Amérique déserte le cinéma américain, comme l'*Orphée* de Béjart, auquel le producteur renonça à cause d'*Orfeu negro*, aurait été méditerranéen, c'est-à-dire en appuyant chaque mouvement sur une façon de sentir le monde, livre et ouverte. L'euphorie du mouvement gouverne les danseurs dans les plus beaux moments de *West Side Story*, et on voit comment cette euphorie pourrait se ramasser dans le cadre cinématographique. Filmer la danse, une danse qui préexiste au film, ce n'est pas se poser des questions de découpage, qui conduisent à l'arbitraire le plus contestable, mais c'est chercher le point où cette danse conciliera le temps dans lequel elle se fait avec le cadre (dont importe peu le format, bien que le cinémascope et Robbins...).

Il est vrai que la comédie musicale de Robbins n'emportait pas toujours la conviction, et cela non pas sur le propre terrain du chorégraphe, mais sur tout le reste : chansons, musique, construction. Accaparé sans doute par la responsabilité générale de tout le spectacle, Robbins oubliait un peu la chorégraphie. Mais au cinéma, il suffira que les moments dansés, qui proposent une nouvelle idée de la danse, soient filmés avec une nouvelle idée du cinéma, celle, par exemple, qu'esquissait *Lola*. — F. W.

MELIES AU LOUVRE

On connaît la position doctrinale des *Cahiers* à l'égard de ce qu'on pourrait appeler la question des origines. Le cinéma défendu dans ces colonnes est avant tout le cinéma de Lumière et ce qu'en définitive nous recherchons dans les films de Preminger ou de Fuller, de Renoir ou de Cukor, c'est la persistance d'un cinéma respectueux de ses origines, c'est-à-dire fondé exclusivement sur l'enregistrement instantané du réel. Dans cette optique, parfois peut-être un peu rigide, il est certain que Méliès l'enchanteur, Méliès l'imagier, Méliès l'inventeur de toutes les formes de truquages cinématographiques, doit être tenu pour suspect — ne serait-ce que pour avoir engendré la plupart des erreurs dont est parsemée l'histoire du Septième Art.

Cela dit, je ne me sens que plus à l'aise pour reconnaître, à l'occasion de l'Exposition du Centenaire organisée au pavillon de Marsan par la Cinémathèque Française, que le petit bonhomme qui finit ses jours dans un magasin de jouets de la gare Montparnasse, a droit à un sérieux coup de chapeau. Ses films (ceux qui restent) continuent à nous initier à un monde merveilleux, souriant, au cauchemar délicieux d'un rêve de poète. Il serait fastidieux de recenser les inventions et les initiatives de celui qui signait Geo Smile de jolis dessins d'enfants (le catalogue à ce propos nous en apprend de belles), mais il est difficile de rester insensible devant la



A l'occasion du centenaire de Méliès, une exposition est organisée, jusqu'en fin septembre, au Musée des Arts Décoratifs, par les soins de la Cinémathèque Française.

reconstitution, dans une salle de notre Louvre, du petit studio de Montreuil-sous-Bois presque tout entier occupé par la gigantesque tête de carnaval du Géant de *La Conquête du Pôle*. Ou encore devant l'activité prodigieuse dont font foi, sur les murs et dans les vitrines, les dessins, les peintures, les poèmes, les photographies et les machineries qui étaient l'univers de Méliès. Ou encore devant l'ahurissante « filmographie approximative » sur laquelle se clôt le catalogue. Car c'est peut-être là, sous la mince pellicule du temps, notre moderne *Chanson de Roland*. — A.S.L.

VICHY

Pour son dixième anniversaire, le Référendum de Vichy a fait peau neuve. Désormais il consacre une rétrospective à l'activité cinématographique d'un pays. Cette année fut celle de l'Italie. Bonne occasion de revoir *Païsa* et *Senso* qui surmontent l'épreuve du temps admirablement. Tandis que les de Sica, les Lattuada et autres Blasetti s'écroulent sous le poids des ans, comme les curistes qui ont voté pour *Le Voleur de bicyclette*.

Ce festival a inauguré une autre formule intéressante : présenter au public des films refusés par les distributeurs ou les salles. C'est ainsi que l'on a vu *La Morte-Saison des amours* de Pierre Kast, *Portrait-Robot* de Paviot et *La Fête espagnole* de J.-J. Vierne. Pour le reste, il se trouve que les exploitants ont quelquefois du goût. — J. Dt.

BERLIN 61

Le directeur du festival de Berlin a une conception du journalisme qui nous ramène à vingt ans en arrière. Quiconque émet la moindre réserve se voit refuser l'entrée l'année suivante.

Ainsi les CAHIERS ne se sont point perdus, cette année, dans le cauchemar de cette ville fantôme. Bien leur en prit. Seuls deux films méritaient le déplacement, et nous les avions vus. D'une part *La Notte*. Nicholas Ray lutta en vain, de tout son poids de juré, pour que le grand prix ne lui soit pas attribué. D'autre part. *Une femme est une femme* qui obtint un immense succès devant le public du Zoo Palace, ainsi que l'Ours d'argent. Anna Karina recevait le prix de la meilleure interprétation féminine.

Par ailleurs, le festival, lit-on dans les journaux, fut très ennuyeux. Nous le croyons volontiers. — J. Dt.

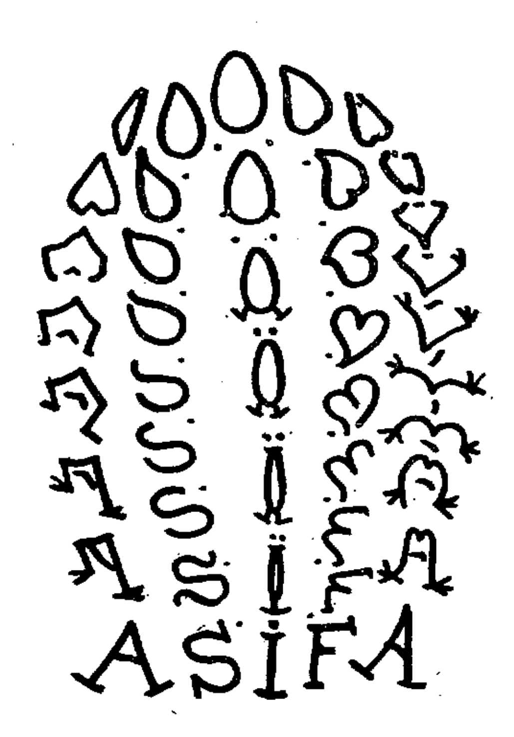
LUNDI SOIR ET MARDI MATIN

La vedette de *Samedi soir, dimanche matin*, Albert Finney, ne pouvant venir présenter son film à Paris, nous sommes allés à lui. C'est pourquoi, un beau lundi matin, sept critiques parisiens, dont trois des CAHIERS, se sont retrouvés à Orly, direction London. Tout cela pour trente-six heures qui comprenaient le temps d'un cocktail, celui d'une pièce de théâtre, et enfin d'un souper.

Le cocktail fut très réussi. Les sept critiques, qui avaient séché la présentation privée du film de Karel Reisz, se retrouvèrent tout bêtes à l'heure des interviews. Si bien que le plus entouré ne fut pas la vedette, ni le réalisateur, mais le producteur du film, Tony Richardson.

Vint le théâtre. Une salle hideuse, une pièce, *Billy The Liar*, sans intérêt; enfin qui a semblé telle à ceux, peu nombreux, qui comprenaient l'accent très prononcé du nord de l'Angleterre. Mais le public, un vrai public anglais, avec en plus Don Murray et sa femme, riait d'aussi bon cœur que Domarchi ronflait. Cela jusqu'au troisième acte où l'on devait assister au morceau de bravoure d'Albert Finney. Mais ce ne fût que cela. Ce comédien a l'étoffe d'un monstre sacré. Il sera inemployable dans dix ans.

Un souper succulent dans un club vint démentir la réputation culinaire britannique. Le lendemain, quartier libre jusqu'à l'avion du soir. Faute de films intéressants, certains firent du shopping, d'autres visitaient la National Gallery ou la Wallace Collection, le reste alla au strip-tease, à Soho. — J. Dt.



Norman Mac Laren nous fait part de la naissance de l'Association Internationale du Film d'Animation, où, comme l'indique son dessin, l'animation elle-même aura toujours le pas sur l'administration. D'ailleurs, l'A.S.I.F.A. est surtout un alibi découvert par les « grands » de l'animation pour se rencontrer à l'aise. Incidemment, bien sûr, ils propageront quelques films géniaux.

Ce petit journal a été rédigé par JEAN DOUCHET, ANDRÉ-S. LABARTHE et FRANÇOIS WEYERGANS.

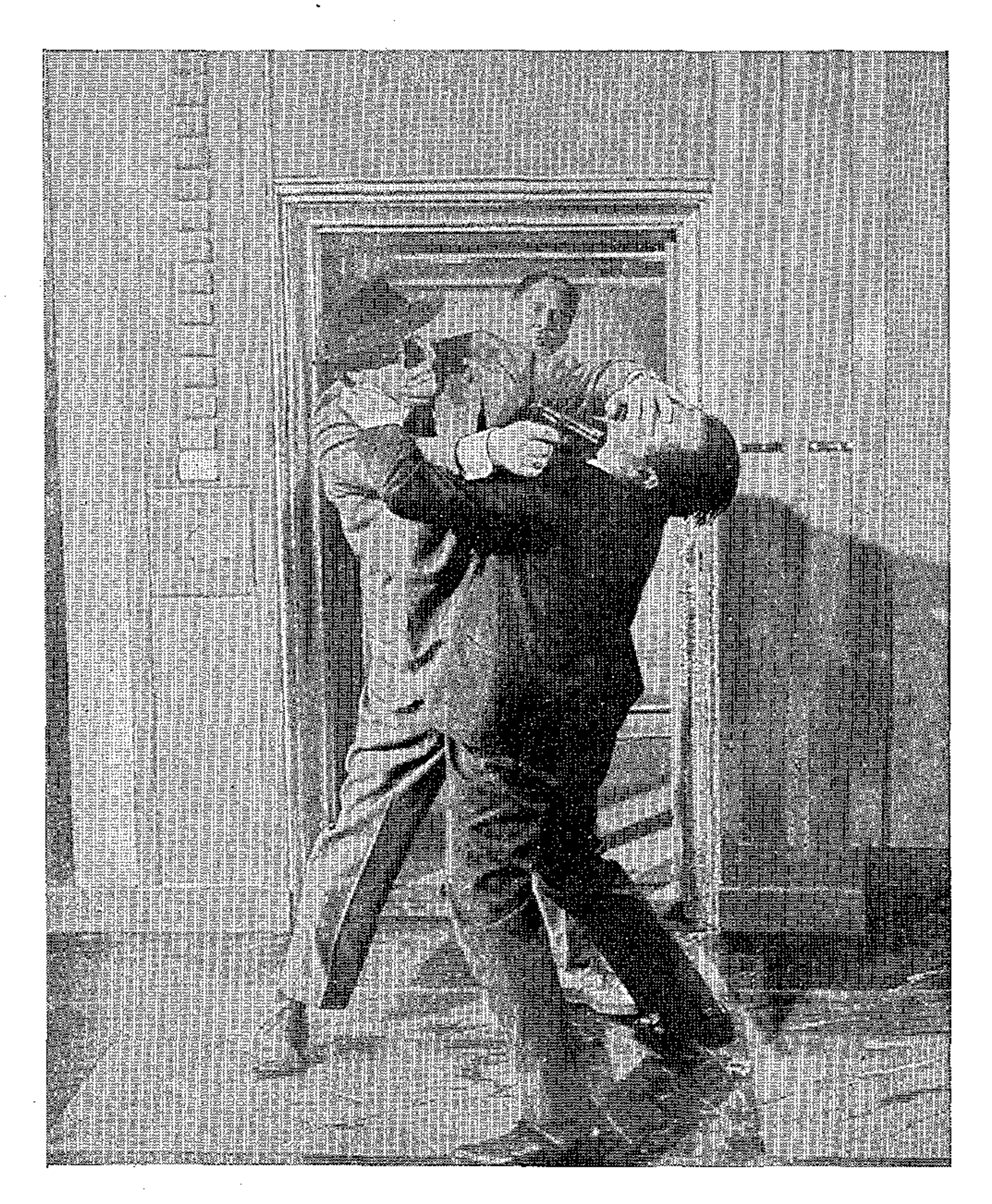
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- * à voir à la rigueur.
- ** à voir.
- *** à voir absolument.
- **** chefs-d'œuvre.
- Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Michel Delahaye	Jean Douchet	André-S. Labarthe	Morvan Lebesque	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer
Le Diabolique Docteur Mabuse (F. Lang)	* * *	* *	*	* * *	* * * *	* * *	*	*	* * *	* * *
Mère Jeanne des Anges (J. Kawalerowicz)	* * *	* * *	* * *	* *	* *	* *	* *	*	*	
Le Géant de Thessalie (R. Freda)				*		* *			*	*
Chien enragé (A. Kurosawa)			* * *	●	●	●	* * *	* *	●	
Saint-Tropez Blues (M. Moussy)	●	*	*	* *	*	* *	●	*	* *	*
Le Mal de vivre (I. Kershner)		*	*		* *	●	*	●	* *	
Le Dingue du palace (J. Lewis)		●			*	*	*	●	* *	
La Viaccia (M. Bolognini)	* *	*	*		●	●	* *	●	●	
Chacun son alibi (M. Camerini)		* *			●					
Un raisin au soleil (D. Petrie)	*	●	*		●	*	*	●	*	
Les Jeunes Loups (M. Anderson)	*				*		●	●	●	
Quai Notre-Dame (J. Berthier)		*	*			●	●	●	●	
Histoire de Ruth (H. Koster)		*			●	●	●		●	
La Maja nue (H. Koster)	●				●		*	●	●	
L'Affaire Nina B. (R. Siodmak)	●	●	●		●		●		●	
Dans la gueule du loup (J.-C. Dudrumet)		●			●					
Heures chaudes (L. Félix)		●	●		●					●
Un soir sur la plage (M. Boisrond)	●	●	●		●	●	●	●		

LES FILMS



Gert Froebe et Andrea Checchi dans *Die 1.000 Augen des Dr Mabuse* de Fritz Lang.

L'étrange obsession

DIE TAUSEND AUGEN DES Dr MABUSE (LE DIABOLIQUE DOCTEUR MABUSE), film allemand de FRITZ LANG. *Scénario* : Fritz Lang et Heinz Oskar Wuttig. *Images :* Karl Lœb. *Musique :* Bert Grund. *Interprétation :* Dawn Addams, Peter Van Eyck, Wolfgang Preiss, Gert Froebe, Werner Peters, Lupo Prezzo, Andrea Checchi, Howard Vernon, Nico Pepe, David Camerone, Jean-Jacques Delbo, Marieluise Nagel, Werner Buttler. *Production :* CEC-Film GMBH, 1960. *Distribution :* Impéria.

Toute critique qui ne tente, malgré l'échec quasi assuré de l'entreprise, de pénétrer au cœur de l'imagination artistique à travers l'œuvre dont elle rend compte, me semble vaine. Exercice dégradant, si elle n'est un acte d'amour ; elle se doit de remonter de l'objet admiré à l'idée qui l'a créé.

Aussi la critique ne peut-elle se passer de l'étude thématique d'un auteur. Faute de quoi, elle se condamne au silence. Dire d'un objet qu'il est beau, parce que sa beauté est évidente, est bien la forme première, comme la forme ultime, de la meilleure des critiques : la critique par l'extase, fort à la mode dans le cercle étroit des jeunes cinéphiles parisiens. Mais son danger dépasse son mérite. Elle ouvre une voie royale à la confusion et, en définitive, à la négation de l'art.

Je ne dirai donc pas : *Les Mille Yeux du Docteur Mabuse* est un film sublime et génial, même si cette affirmation paraît évidente à quelques milliers d'admirateurs avertis. Je n'essayerai pas, non plus, puisque c'est évident, de le démontrer aux autres qui accusent ce film d'être, au mieux, un sérial sans consistance, à la rigueur bien fait, mais signe indubitable d'un gâtisme naissant chez Fritz Lang. Ma démarche sera plus aberrante.

Lorsqu'un peintre d'Extrême-Orient peint une fleur, il change de nature. Enfin il s'y efforce. Il se fait fleur, puis cette fleur particulière devant lui. Le rendu se veut le produit d'une connaissance d'être à être. De même, me semble-t-il, le seul intérêt de la critique consiste à tenter d'accomplir l'acte créateur à rebours. A partir de l'écorce, sentir et révéler la sève qui l'a fait naître. Bref, en espérant découvrir le secret et le pourquoi des *Mille Yeux du Docteur Mabuse*, il nous faut tenter, tout bêtement, de devenir Fritz Lang.

Cette tentative insensée repose sur un postulat. L'activité artistique vient du sentiment d'un manque et de la nécessité de retrouver un équilibre. La sensibilité de l'artiste sera d'autant plus aiguë qu'elle ressentira vivement cette faille. Sa vision du monde extérieur, comme celle de son moi intime, se polarise à travers cette blessure secrète. Elle devient son unique obsession, source intarissable d'une imagination qui se veut d'autant plus créatrice qu'elle n'a de cesse de raviver cette blessure, pour mieux la connaître et ainsi, peut-être, l'apaiser. Elle donne naissance à un noyau créateur d'où surgissent les thèmes personnels à l'artiste. Que l'idée générale de ces thèmes soit, en fin de compte, identique pour tous les créateurs, c'est d'autant plus normal que leurs luttes se ressemblent. Il n'empêche que chacun donne à ses thèmes une tonalité, une coloration qui leur est singulière et qui est son style. Tout au long de son œuvre, le grand artiste ressasse une seule préoccupation : cerner ce noyau créateur, élaguer et réduire à l'essentiel les thèmes qu'il sécrète, bref, resserrer et concentrer, sur son être même, une attention lucide et vigilante qui débouchera, peut-être enfin, sur la connaissance cosmique.

Or voici qu'un cinéaste, pour la troisième fois de sa carrière, explore un thème qui lui est propre. En 1922, à ses débuts, Lang tourne *Le Docteur Mabuse*. En 1932, au moment où le cinéma passe du muet au parlant, Lang revient à ce thème avec *Le Testament du Docteur Mabuse*. Enfin, trente ans plus tard, au sommet de son art, le cinéaste, avec *Les Mille Yeux du Docteur Mabuse*, accepte de revenir aux sources non seulement du cinéma, mais de son cinéma. Il est alors honnête de se dire qu'une telle fidélité à ce docteur mérite quelque attention et que Mabuse, mieux que tout autre thème, doit trahir l'obsession fondamentale de l'auteur. Et de se demander qui est Mabuse, qu'est-ce que Mabuse, pourquoi Mabuse ?

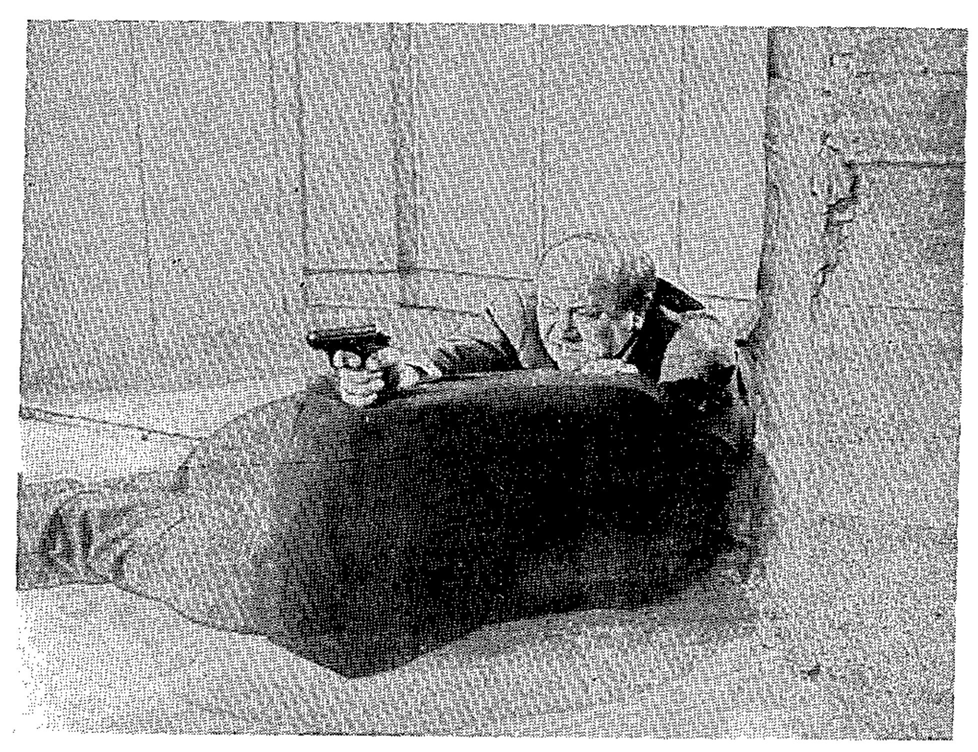
Mabuse est un fou, même si, dans le film qui nous occupe présentement, il s'agit d'un petit fou, surtout comparé à son père. Pourtant sa folie n'est pas *des moindres*. Ne se délecte-t-elle pas à l'idée non seulement de la destruction de l'humanité, mais d'un retour au chaos cosmique ? Il faut qu'elle soit animée d'une irrésistible force irrationnelle pour que la volonté de possession aboutisse ainsi à l'anéantissement absolu. Force irrationnelle redoutable, parce que douée d'une logique interne irréfragable. Elle est l'expression du sentiment d'angoisse tragique qui étreint *l'homme solitaire, face* à *un* monde indifférent.

Dans la conception langienne, Mabuse dépasse, en effet, tous les docteurs et autres savants fous, chers aux sciences-fictions et aux récits fantastiques. S'il appartient à un archétype de notre conscience moderne, Lang a tôt fait d'en rêver le mythe dans sa plénitude, et de le rattacher à sa source, la *révolte prométhéenne*. Mabuse veut s'approprier totalement le monde, c'est-à-dire l'anéantir. Parce qu'il a une conscience malheureuse de cette évidence : posséder, c'est détruire. « Où est la raison ? Où est la déraison ? », dira-t-il. Prisonnier d'une mécanique implacable, jouet de la série des causes et des effets, où toute cause produit un effet qui devient la cause d'un nouvel effet, broyé par cette marche sans fin qui ne laisse d'elle-même nulle trace, *l'homme* souffre dans son orgueil de n'être qu'un mouvement négligeable, perdu dans la multitude des mouvements de l'univers. Il souffre aussi d'avoir à affronter sans répit chacun de ces mouvements qui entravent l'accomplissement de sa vie et de ne pouvoir s'en attacher aucun. D'où sa volonté de piéger le monde pour détourner à son profit le maximum de mouvements.

Mais est-ce possible ? Piégeur, il s'expose à être piégé. Car comment tenir ce qui ne dépend pas de soi et qui se transforme sans cesse ? Posséder un effet, c'est être possédé par lui, donc détruit par lui, lorsqu'il se mue en cause. Nous retrouvons-là l'idée fondamentale de l'œuvre langienne. Toute conquête mondaine est signe de mort : une situation enfin acquise s'écroule par la poursuite du mouvement qui l'a fait naître, un objet possédé appelle l'arme qui tue, l'amour personnel se mue en jalousie meurtrière, la justice mène à l'injustice, l'innocence à la culpabilité, la vérité au mensonge dans un climat de haine, de vengeance et de mort.

Dès lors la volonté de posséder débouche logiquement sur une solution unique. Puisque chaque mouvement est insaisissable, qu'il est dans sa nature d'échapper à toute emprise, même si *momentanément* on peut le placer sous sa dépendance, force est de l'arrêter. Mabuse capte par un piège tous les mouvements des autres, les met au service de sa propre trajectoire, puis les supprime, dès que leur possession lui devient inutile, donc dangereuse. Son but, en effet, est de conquérir le secret de la mécanique cosmique pour affronter seul le Mouvement Universel, bref la Vie. Ayant conscience de l'absurdité de son existence, *il lui faut trouver* nécessairement, dans l'absurde, un sens à sa destinée, c'est-à-dire à son propre mouvement. Il possédera l'univers, quand il aura créé l'effet final qui renverra le tout au chaos. Mabuse incarne ainsi la tentation suprême et immortelle de l'homme : forcer le monde indifférent à le reconnaître pour maître, plier l'univers sous sa volonté, prouver par le néant cosmique son existence.

Cette interprétation du personnage de Mabuse, je la trouve non seulement dans le scénario (cf. le dialogue entre le Dr Jordan et Travers), mais surtout dans la mise en scène des *Mille Yeux du Docteur Mabuse*. Dès le premier plan qui suit le générique, que voit-on en effet ? Des voitures rouler côte à côte, c'est-à-dire, par la façon même dont elles sont regardées, de purs mouvements. L'un d'entre eux est rejoint par un autre, qui profite d'un arrêt, déjà signe de mort, pour l'anéantir, ne laissant de son passage nulle trace visible. Sauf une : la mise en branle concertée d'une lutte impitoyable entre deux mouvements supérieurs, celui de l'aspiration au néant, ou Mabuse, et celui de la soumission à l'ordre universel, ou l'inspecteur Kraus. Cette lutte où chacun sera à la fois poursuivant et poursuivi, traqueur et traqué, déclenche la mécanique même du film. Chaque plan y est l'effet du plan précédent et la cause du plan suivant, dans une marche implacable qui ne sacrifie jamais au commentaire ou à l'explication. La durée même de chaque plan est déterminée par son passage d'effet à cause. Nous sommes ici plongés dans



Werner Peters dans *Die* 1.000 *Augen des Dr Mabuse.*

le domaine des idées. Chaque personnage, réduit au mobile qui le pousse, devient lui-même un pur mobile. (A la limite nous en arrivons au chien de Mabuse, lequel, parce que soumis au mobile de la possession totale, trahira, donc détruira, successivement le clan Mabuse : il reconnaît Marion à son arrivée à la séance d'occultisme, il attend Jordan à l'hôtel Louxor, il court sur son maître Jordan-Cornelius-Mabuse et le dénonce ainsi.) Chaque situation, ne retenant que les apparences, se livre en entier au dynamisme de l'événement. Chaque décor anonyme, à force d'être l'archétype d'un hôtel, d'un bureau, d'un bar, d'un salon de voyance, etc., et d'enserrer l'action dans une sorte d'opacité qui semble absorber la lumière avant de la diffuser, finit par être interchangeable, quand il ne se change pas lui-même en un autre (le bureau de l'inspecteur après l'explosion, et surtout les dédoublements d'un même décor vu par les « yeux » de Mabuse). Enfin le dialogue, neutre et fonctionnel à souhait, sert de support idéal à la convergence de toutes ces forces en mouvement et, telle une balle de fusil qui vole vers son point d'impact, annonce l'effet qui va suivre (ici les exemples pullulent. Entre autres, le chauffeur de taxi : « *N'empêche que j'aimerais voir le visage de ce docteur Mabuse* » et aussitôt apparaît le visage de Cornelius, etc.).

Comment dès lors ne pas être sensible à la signification d'une mise en scène où chaque plan, qui capte momentanément la trace d'une possession spatio-temporelle du monde, est pris au piège de son propre piège et se détruit, par le mouvement même qui l'a fait naître dans le plan suivant qu'il fait naître. Véritable série de coups de poing contre un punching-ball, c'est une succession de mouvements verticaux qui viennent se briser sur des plans horizontaux, chaque plan s'anéantissant dans son propre effet. Lang, dans le premier plan du film,

que je citais plus haut, traduit d'une façon simultanée, par le jeu des parallèles, cette démarche dialectique de sa création. La voiture du journaliste, qui *possède* le secret de Mabuse, est rejointe en premier plan, donc effacée et comme supprimée visuellement, par une autre voiture, celle du tueur. Car l'action du journaliste a déclenché cet effet qui va se transformer en cause de sa mort. Puis, disparaissant sans laisser de trace, ce premier plan abandonne un mouvement à jamais stoppé au milieu d'un flot de voitures qui reprennent leur course.

La mécanique de la mise en scène reproduit ainsi celle même de l'univers et en révèle l'inexorable inhumanité. Nul mouvement, que ce soit celui du plan, ou celui des personnages, ou celui des actions, ne peut se développer sans se heurter à un autre qui fait écran à son accomplissement. Ce qui est contre nature. Mabuse n'accepte pas cette absurdité tragique et, relevant le défi, cherche à soumettre tous les mouvements aux siens. Pour parvenir à son but, la possession de la mécanique universelle, il doit d'abord s'emparer de celle de la mise en scène, en inversant son mouvement. Au lieu de respecter une succession de purs moments, Mabuse veut ramener tout à lui, organiser le monde à sa convenance, connaître, donc être maître des mouvements qui le composent, pénétrer le secret des âmes et, par conséquent, disposer de ces véhicules que sont les corps. C'est pourquoi Mabuse « metteur en scène » est double : à la fois l'aveugle Cornélius, vieux mage, barde irlandais, poète inspiré qui entre en transes dès qu'il voit l'occulte et l'insondable ; et le professeur Jordan, jeune psychanalyste, maître en psychologie, qu'il utilise admirablement pour diriger chez ses acteurs la comédie des sentiments et du comportement. Cette image idéale de l'artiste aux deux visages dissimule une imposture fondamentale, un énorme bluff. Mabuse, comme tout metteur en scène, n'est qu'un artisan, mais se refuse à l'être. Les énormes moyens dont il dispose (maquillage, un plateau et un décor dont il use à sa guise, des assistants et des techniciens, une multitude de caméras et d'antennes) ne sont pas les outils d'un ouvrier qui veut explorer et connaître le monde, mais les instruments qui lui permettront de le dominer.

C'est que son attitude, son goût de la publicité et de la parade (toute ressemblance avec Hitchcock, malgré l'attirail psychanalytique et ésotérique de Mabuse et la parenté étroite de genre entre *Les Mille Yeux* et les films du grand Alfred, est purement fortuite, même si quelqu'un, comme cela m'est arrivé, surprend, à l'évocation du maître du suspense, un certain sourire sur les lèvres de Lang) servent une tyrannie qui a pour but de détruire la vie au lieu de la respecter. Il sacrifie tout à sa vision, c'est-à-dire à son propre mouvement de relation au monde. Supprimant un personnage qui a joué son rôle, comme celui qui veut s'enfuir, tissant sa toile d'araignée pour piéger tout ce qui existe, comme tout ce qui lui résiste, Mabuse, par sa mise en scène, cherche à tout faire entrer dans son univers clos. Or ce tout ne peut être que l'univers entier.

Il suffit de se remémorer les plans captés par Mabuse sur ses écrans de télévision et de suivre la progression de leurs apparitions, pour découvrir la tentation suprême du metteur en scène. Car aucun de ces plans n'obéit à la mécanique générale, mais à une volonté de vision simultanée et synthétique des choses qui ne laisse rien échapper de ce qui se passe. Chacun marque une étape vers la possession totale du mouvement. Le premier, sans déplacement de personnages, saisit Marion et Travers au restaurant du Louxor et implique une possession spatio-temporelle qui serait complète si des interférences ne venaient troubler l'image télévisée et réintroduire la mécanique générale du monde. Le second suit le mouvement du passage qu'effectuent Travers et le détective d'un étage à un autre, tandis que le troisième, où l'on voit l'aide de l'inspecteur Kraus dans la chambre de Travers, nous montre le même mouvement sous deux angles différents. Enfin les derniers, utilisant les quatre écrans récepteurs, possèdent la totalité de ces relations mouvements - espace,- temps, c'est-à-dire la vertu magique du don d'ubiquité. La vision fixe dans son champ de vision tous les mouvements simultanés qui se déroulent en divers espaces. Et c'est pourtant au moment où la possession du monde est totale que s'écroule la mise en scène de Mabuse. C'est qu'un mouvement dont il se croyait absolument maître lui a échappé : Marion est tombée amoureuse de celui qu'elle devait piéger. A la limite d'elle-même, il est donc dans la logique interne de la mise en scène d'ac-

corder, sans nulle faille, le monde avec la conception qu'elle en a ; donc, d'éliminer la notion même de hasard, c'est-à-dire de vie et de mouvements. Ainsi la projection de l'univers du metteur en scène s'harmoniserait parfaitement avec celle de l'univers. Mais cette projection serait fixe. La tendance ultime de la mise en scène renvoie à la lanterne magique et tue le cinéma.

Point n'est besoin d'être sorcier pour comprendre qu'elle est la tentation profonde de la mise en scène de Lang luimême. Il suffit de voir une étonnante mobilité de la caméra aboutir à une impression de fixité. Si bien que l'on se souvient d'un film de Lang comme d'une série de plans fixes. Cela vient de ce que tous ses mouvements d'appareil sont des mouvements de recadrage ; le mouvement de la caméra annihile celui des personnages, comme il emprisonne un univers, conçu et organisé à partir d'un décor, en fonction du champ clos de ses cadrages. De là vient peut-être cette sensation d'inquiétude et de fascination éprouvée à la vision de ces films : le mouvement, devenu élément d'hypnose, renvoie à la fixité.

L'œuvre de Lang forme une longue suite d'introspections pour révéler et dénoncer, par un combat à la fois douloureux et lucide sur lui-même, cette obsession fondamentale qui le hante et dont Mabuse est la projection la plus monstrueuse. Dès lors, il était dans la logique de cette quête qu'à la fin de sa vie Lang critiquât son activité artistique, issue justement de cette obsession. C'est pourquoi ses trois derniers films : le mouvement, devenu élément *d'Eschnapur* et celui-ci, prennent la mise en scène comme sujet.

Jean DOUCHET.

Toto il buono

DOV'E LA LIBERTA ? (OU EST LA LIBERTE ?), film italien de ROBERTO ROSSELLINI: *Scénario :* Roberto Rossellini et Antonio Pietrangeli. *Images :* Aldo Tonti. *Musique :* Renzo Rossellini. *Interprétation :* Toto, Nita Dover, Francia Faldini. *Production :* Ponti-De Laurentis, 1953.

Le conte philosophique est un genre périlleux : rares sont ceux, en dehors de quelques spécialistes (en voie d'extinction depuis le XVIIIe siècle), qui, s'y étant risqués, ont su en tirer autre chose que de maladroites et peu convaincantes variations sur des thèmes illustrés dans le reste de leur œuvre avec une tout autre efficacité. Ce que la littérature autorise à la rigueur (quoique l'on ne lise plus guère les « soties » d'André Gide, par exemple, si son Journal ou ses romans nous étonnent encore), un art tel que le cinéma, résolument hostile à tout ce qui relève de la démonstration, peut-il le tolérer ? Oui, s'il consent à endosser la tunique de Nessus de la fable, de l'allégorie, voire du prêche idéologique: Chabrol, Fellini, Bergman, pour ne citer que ceux-ci, jouent habilement ce jeu, et ne s'en portent pas mal. Je ne dis rien du film à thèse, attrape-nigauds qui n'a pas grand-chose à voir dans ce débat. Mais de parabole filmée, avec une rigueur toute logistique, sans apparat extérieur à quoi nous raccrocher, par là-même dure et implacable, je n'en connais, de vrai, qu'un exemple : le *Dov'è la libertà ?* de Rossellini.

Il s'ensuit que l'on fait volontiers, devant cette œuvre difficile, la fine bouche, que l'on soit ou non admirateur du cinéaste — naguère encore tant aimé, mais qu'il est de bon ton, aujourd'hui, de reléguer parmi les vieilles lunes. Tels qui vivent prudemment sur leurs souvenirs n'oseraient peut-être pas, d'ailleurs, se déclarer, à une nouvelle vision, aussi émus qu'ils le furent — à les entendre — par *Stromboli, terra di Dio* ou *Europa* 51, dont nous ne sommes après tout, ici, pas tellement éloignés (pour peu que l'on veuille

bien ne pas s'obséder sur les prestiges d'une actrice). Ces films nous offraient une si haute idée de l'amour et de la charité que notre toute dernière vague ne la reconnaîtrait sûrement plus pour sienne. Ces œuvres aussi — l'aurait-on oublié ? — *étaient de conviction*, de didactisme. Leur titre, comme celui de *Dov'è la libertà ?*, était tout un programme. Leur ton, aussi naïf. « C'est quelque chose d'assez naïf, mais tel est le problème », aime à répéter, à propos de tout et de rien, Rossellini. Lequel traitera par la suite, avec une impassibilité guère moins entière, de ces autres « petits riens » que sont l'unité du couple, la nécessité de l'aveu, la tragicomédie de l'abjection... Paroles encore, et qui découleront en droite ligne de celle-ci, qu'à aucun prix je ne saurais, dès lors, considérer comme mineure. Pas plus que les beautés de la Grande Fugue ne me feront négliger les accords crispés (et méconnus) de l'opus 56.

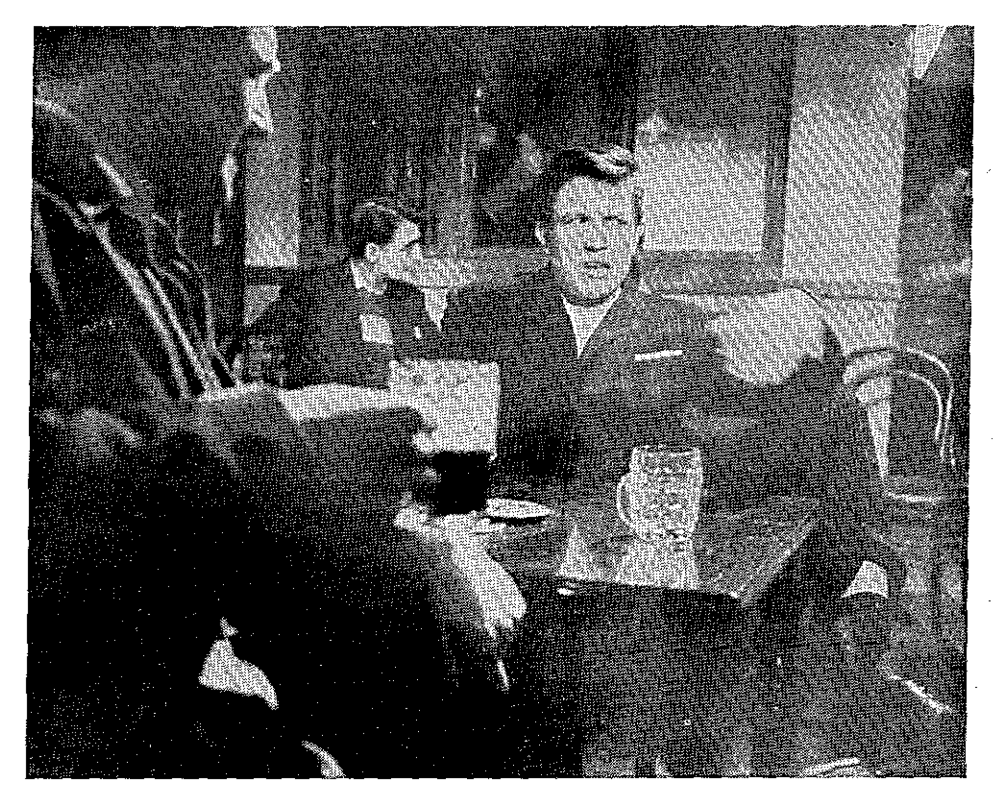
Le cocasse destin de Tote, victime expiatoire des rouages absurdes de la machine sociale et judiciaire, merveilleux amnésique avec son air gauche et ses grimaces rentrées, « pauvre en esprit » comme ce siècle n'en produit plus, n'est-il pas, au bout du compte, celui de tous les héros rosselliniens (et, en quelque façon, de Rossellini lui-même) ? Comme Karim, Edmund, Jeanne ou Francesco, refusant obstinément la sordide hypocrisie des apparences et leur opposant un farouche isolement. « Egaré, perdu dans une extase » à la manière de cet étranger, non de Camus, mais de Pirandello, dans l'admirable nouvelle qui porte ce nom. Nous imposant, *à froid* en quelque sorte (mais la thèse n'en est que plus probante), cette idée-force de l'univers rossellinien : que le seul problème sérieux, c'est la solitude. Que l'homme, dès l'instant qu'il se sent vraiment « homme » — et non plus simple marionnette, — est isolé au milieu de tous les autres, qui se prétendent ses semblables (alors que ce ne sont que des caricatures d'humanité). Et que la vie désormais n'est plus possible avec eux, à leur niveau. Prison, asile, maquis, monastère, qu'importe le lieu choisi pour échapper à l'engrenage (ou celui que la société ménage aux meilleurs comme *ultime refuge*) ? La logique de la vraie bonté, de l'amour absolu, y conduit inéluctablement celui qui n'a pas voulu tricher. Contre les séductions de la vie publique — snobs aux sourires figés d'*Europa 51* ou de *Viaggio in Italia*, marathons de danse et quartiers réservés de *Dov'è la libertà ?* — il n'est point d'autre recours. Où donc est la liberté ? En soi-même, dans la conscience et la lucidité retrouvées. Ce n'est pas de trop qu'un film, même s'il n'est pas aussi « grand » et « beau » que nous le souhaiterions, nous redise ces vérités élémentaires.

Et nous les redise en termes sobres et percutants, n'en déplaise aux aristarques. Je n'irai pas jusqu'à partager absolument l'enthousiasme (ancien) de Pierre Kast, jugeant le ton de l'œuvre impitoyable, presque intolérable. Mais de là à « exécuter » bassement une besogne que l'on ne saurait pourtant taxer d'alimentaire (comme, par exemple, *Desiderio*), puisqu'elle fut voulue et réalisée presque telle quelle par son auteur (à quelque séquences près, il est vrai : celles du tribunal, surajoutées certes et assez mal intégrées à l'ensemble, mais défendables néanmoins), il y a un pas que je me refuse à franchir, surtout lorsqu'on me propose, en même temps, tant de verroteries à grand tapage.

Claude BEYLIE.

Les premiers pas

SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING (SAMEDI SOIR, DIMANCHE MATIN), film anglais de KAREL REISZ. *Scénario :* Alan Sillitoe. *Images :* Freddie Francis. *Musique :* Johnny Dankworth. *Interprétation :* Albert Finney, Shirley Anne Field, Rachel Roberts, Hylda Baker, Norman Rossington, Robert Cawdron, Edna Morris, Elsie Wagstaffe. *Production :* Tony Richardson, 1960. *Distribution :* Athos Films.



Albert Finney dans *Samedi soir, dimanche matin* de Karel Reisz.

Tenons-nous-en aux évidences : certains peuples ont la tête cinématographique, d'autres ne l'ont pas. Je me suis longtemps demandé quelle était la raison de ce partage et s'il fallait ou non le tenir pour définitif. Mais nous devons convenir que les U.S.A. et l'Italie, par exemple, possèdent une sorte de génie naturel persistant qui les fait s'exprimer sans effort par l'image, tandis que la Grande-Bretagne fait montre d'une inquiétante impuissance en ce domaine. Ce n'est certainement pas par hasard que les meilleurs films d'Alfred Hitchcock ne sont pas ses films anglais et que les meilleurs films anglais sont signés par un Américain (Losey).

J'ai passé volontairement sous silence le rôle des structures économiques dont l'importance en ces matières est toujours déterminante.

C'est, en effet, semble-t-il, ce problème que se sont appliqués à résoudre quelques journalistes anglais, en se groupant autour de Karel Reisz sous la bannière du *Free Cinema. Free Cinema,* cinéma libre, était un point de départ qui permit quelques estimables réalisations, mais dont le plus remarquable résultat fut d'aboutir, voici quelques mois, à la création d'une firme cinématographique autonome dirigée par John Osborne, la *Woodfall Films.*

Lorsqu'elle entama sa première tranche de réalisations, la *Woodfall* n'eut pas la main heureuse. Deux films, deux échecs, mirent la maison en péril, et « *ce n'était plus un secret pour personne,* affirme Derek Hill, *que l'avenir de* Woodfall *dépendait de* Samedi soir, dimanche matin ». Le film bat aujourd'hui les records de recettes à Londres et c'est justice.

C'est justice, parce que *Samedi soir, dimanche matin* est une œuvre attachante, sincère, c'est-à-dire en complète opposition avec les conventions régnantes du plus mauvais cinéma du monde. J'en verrai volontiers la vertu cardinale non tant dans le propos progressiste du sujet que dans le retour au concret — en l'occurrence à la réalité anglaise contemporaine — par quoi il se manifeste. *Samedi soir, dimanche matin* surprend d'abord par la vérité de l'observation. Je ne pense pas qu'il faille, comme on l'a dit, beaucoup d'audace pour dresser le portrait d'un ouvrier, fût-il anglais, dans sa vérité sociale et psychologique, mais sûrement un minimum d'honnêteté et une assez grande lucidité. Il s'agit de ne pas se laisser aveugler par l'abondance des clichés en cours et d'effectuer un retour à la vie. Bref, de se décrasser la vue.

C'est pourquoi Arthur Seaton, le jeune héros du film, se définit d'abord par son exactitude. Il est vrai, disons-nous, il conviendrait de dire : il pourrait être réel. Un personnage de Lang ou de Mizoguchi est vrai absolument. Arthur, lui, n'est vrai que relativement à ce qu'il représente : la société anglaise, la classe sociale à laquelle il appartient, le milieu qui lui colle à la peau, etc. Il est vrai parce qu'il est réaliste et que le réel lui sert de caution. En un mot il est *juste* — un mot que nous n'aurions même pas l'idée d'employer à propos de Lang ou de Mizoguchi.

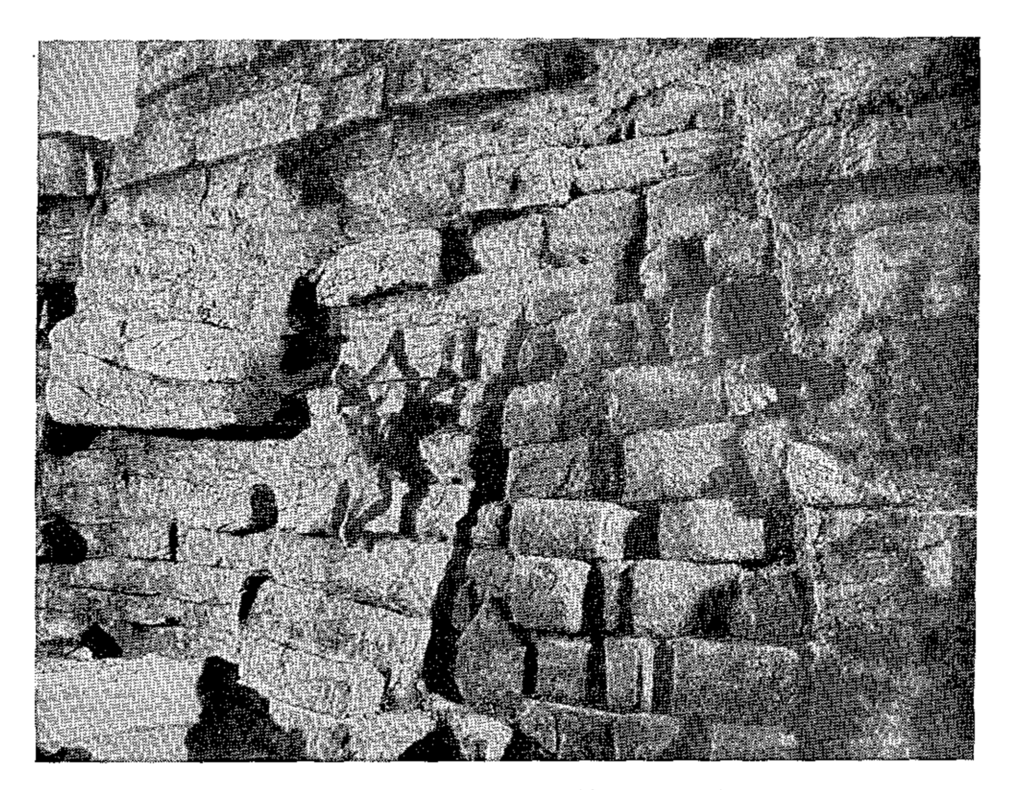
Peinture exacte donc, mais qui ne s'en tient pas à l'accumulation de notations convenues pour parfaire une ressemblance illusoire avec l'archétype. Arthur ne répond pas d'un emploi, je dirai même qu'il est juste surtout par où il échappe à cet emploi : par où l'individualité du personnage dénonce sa généralité (sans pour autant la renier). Il n'est pas l'Ouvrier, mais bien cet ouvrier-ci. Karel Reisz a retiré de l'expérience *Lambeth Boys* le goût du détail concret (détail de jeu, essentiellement) qui ligote son personnage dans sa particularité. Son observation n'est pas seulement juste, elle est précise. Elle vise à l'exhaustivité.

Une telle application à faire le tour de son personnage ne va pas, de la part de l'auteur, sans une profonde sympathie à son égard. En fait, Karel Reisz n'est rien moins qu'entomologiste. Il se fait au contraire — et avec beaucoup de tendresse — le mémorialiste de son héros. Et pas seulement de son héros. Les comparses ne sont pas observés avec moins de pieux respect. Il est d'ailleurs remarquable qu'aucun de ces comparses ne nous soit montré comme foncièrement antipathique. Une même tendresse les enveloppe, une égale patience en dégage les traits. Il y a chez Karel Reisz une pudeur de l'expression qui transparaissait dans ses précédents essais, et qui se manifeste surtout dans la manière dont il dirige ses acteurs. On a beaucoup parlé d'Albert Finney et de son incontestable nature de comédien. Mais il suffit de l'avoir vu sur scène dans une comédie de boulevard qui, paraît-il, a bouleversé Londres, pour se rendre compte à quel point Reisz a dû maîtriser ce tempérament porté d'instinct vers les effusions spectaculaires dans le style new-yorkais. S'il n'est pas à l'abri de tout reproche, convenons que sa composition ne manque ni de conviction ni de grandeur. Surtout elle évite le danger — fréquent dans ce genre de films centrés sur un personnage — d'écraser les comparses sous le poids de son rôle. Shirley Anne Field et Rachel Roberts sont parfaites de naturel, Hylda Baker excellente — seul Robert Cawdron (dans le rôle délicat du cocu) souffre peut-être de la comparaison.

Le film lui-même n'est évidemment pas sans défauts. Je lui ferai par exemple grief d'un excès de structuration. Dans un récit qui se veut ouvert, qui se refuse aux ficelles dramatiques, Karel Reisz n'est pas allé jusqu'au bout. Il s'est ménagé des garde-fous. Son scénario est si bien construit, la progression des scènes si bien concertée, qu'on a un peu le sentiment d'avoir été roulé. Rouch et Godard n'ont pas de ces faiblesses : ils jouent le jeu à la corde raide, ce qui se révèle beaucoup plus payant. Karel Reisz aurait-il eu peur ? Il me fait penser à ces femmes coquettes si peu sûres de leur beauté qu'elles l'enferment dans un corset.

Reisz a besoin de béquilles, mais ne lui en tenons pas rigueur. Le cinéma anglais est un grand paralytique à qui il faut apprendre à marcher. C'est déjà beau qu'il se déplace. Souhaitons-lui de pouvoir un jour gambader en toute liberté. Alors, nous nous souviendrons que Karel Reisz lui fit faire ses premiers pas.

André-S. LABARTHE.



Le Géant de Thessalie de Riccardo Freda.

Les couleurs du Parthénon

I GIGANTI DELLA TESSAGLIA (LE GEANT DE THESSALIE), film italien en Totalscope et en Eastmancolor de RICCARDO FREDA. *Scénario :* Masini, De Concini, Freda. *Images :* Vaclav Vich, Raffaele Masciocchi. *Décors :* Franco Lolli. *Musique :* Carlo Rustichelli. *Interprétation :* Massimo Girotti, Roland Carey, Ziva Rodann, Alberto Farnese, Cathia Caro, Luciano Marin. *Production* : Alexandra, 1960. *Distribution :* Films Marbeuf.

Au cours des trois dernières années, le renouveau du néo-irréalisme italien (cette école que la gloire de son ennemi mortel, le néo-réalisme, avait quelque temps rejetée dans l'oubli), a pris une telle ampleur que la rédaction d'une apologie de Riccardo Freda deviendra aussitôt un exercice académique. Très vite, avant cette consécration, il importe de redire les qualités d'un maître dont le début de carrière se situe à une époque où, le mépris du néo-irréalisme étant de bon ton, les budgets accordés aux amateurs de péplums surpassaient en minceur les plus modestes devis de notre Nouvelle Vague. En ce temps-là, Riccardo Freda se signalait par une particulière habileté à composer une armée entière avec une demi-douzaine de cavaliers. L'artillerie d'une bataille, sous la direction d'un tel prestidigita-

teur, se bornait à l'usage d'un vieux canon ébréché. Grâce à cela, Riccardo trouvait le moyen de pasticher, comme dans chacun de ses films, un plan d'Eisenstein (dans *Le Géant de Thessalie*, il imite en toute simplicité la fusillade sur les escaliers d'Odessa, du *Cuirassé Potemkine*). La splendeur des cadrages, la vivacité du rythme et d'abondantes nappes de fumée suffisaient pour créer le miracle.

Même plongés dans l'attendrissement par ces souvenirs, nous ne devons point nous abandonner au snobisme du dénuement, car le paradoxe ne manquerait pas de saveur, si l'on se félicitait de retrouver dans les chefs-d'œuvre du *néo-irréalisme* les guenilles crasseuses de son adversaire. *L'Aigle noir* et *Théodora, impératrice de Byzance*, par exemple, ont trop souffert de la pauvreté. Même *Le Château des amants maudits*, qui est considéré comme l'œuvre majeure de Freda, aurait gagné à bénéficier de fastes supplémentaires. Tel quel, ce drame de l'inceste que Shakespeare n'aurait pas renié fourmille de trouvailles visuelles dont l'audace et la beauté, mêlant aux cruautés élizabéthaines les attraits plastiques d'un romantisme démentiel, nous offrent l'écho des mystères chantés par Lewis, Mathurin, ou Hoffmann.

Le Géant de Thessalie ne bénéficie pas d'un luxe accru, mais, l'accoutumance aidant, la simplicité des moyens prend tournure d'élément de style. Si l'on doutait encore que Riccardo Freda fût un des rares metteurs en scène capables de porter à l'écran *Le Soulier de satin*, il suffirait de bien scruter la tempête qu'il a réalisée dans son dernier film pour être convaincu du caractère cosmique, claudélien, de son talent. Quelques hommes demi-nus, un bastingage de fortune, un plancher, trois ou quatre cordages suffisent pour assurer la mise en place. La tonalité uniforme d'une lumière verdâtre et des chœurs en fond sonore soulignent le lyrisme surnaturel de la scène. Confronté avec une telle pureté, on se prend à déplorer, comme une surcharge outrancière, le déferlement de quelques vagues sur cette épure de pont.

Convenons-en : notre homme triomphe dans la démesure et l'onirisme. Les intrigues de palais, la psychologie bourgeoise réussissent moins à ce mage, et il est permis de préférer, dans le genre, *La Terre des Pharaons* de Howard Hawks. Freda choisit d'agir sur nos sens grâce aux charmes du conteur oriental, et puisque le motif de son récit lui est fourni par l'aventure de Jason et des Argonautes partis à la conquête de la Toison d'Or, ce prétexte suscite des variations *ad libitum*, empruntées à diverses sources, d'où jaillit en liberté l'ingénue poésie.

Sur les mers, les Argonautes subissent, attirés par le chant des sirènes, une pluie de rochers, et de flammes, et de sang, tandis qu'un tourbillon, témoignage du courroux des dieux, menace de les engloutir. Sur les îles, les métamorphoses les guettent, sorts jetés par des sorcières que les philtres d'Apollon rendent belles comme l'aurore. Dans une caverne qui retentit de ses plaintes, une Prométhée féminine est percée d'un javelot par celle qui, jalouse de sa beauté, l'avait condamnée au supplice. Tout ici est rêvé pour la mise en scène. Dans le palais de la diabolique Calya, Jason se promène comme au cœur d'un Luna-Park. Ailleurs, voici une foule qui s'empresse de fuir un monstre cyclopéen qui dévore les jeunes filles. Pour atteindre sa Toison d'Or, Jason doit grimper, sauter, nager, courir cent périls divers. On devine, à ces traits épars, que Freda ne demandait qu'à réaliser un film de trois ou quatre heures, rempli de prodiges, afin d'émerveiller ce public du XXe siècle, dont le rationalisme matérialiste dissimule fort mal un engouement secret pour la superstition et la magie.

Que cela plaise ou non, les aèdes modernes s'expriment en Scope et en couleurs, sur la toile blanche. Les pseudo-intellectuels leur reprochent d'avoir adopté le mauvais goût des bandes dessinées. Sans céder à la tentation de faire tourner les tables en notre faveur, j'imagine volontiers que cette esthétique barbare est plus proche de la sensibilité des Anciens que maintes reconstitutions universitaires. Ceux qui embaument l'art des civilisations disparues et refusent le cinéma vivant, au nom du classicisme, oublient la verve et la fantaisie qui caracolaient en bariolages flamboyants sur l'objet de leurs chères études. Pourquoi donc feignent-ils d'ignorer que le Parthénon était polychrome ?

Michel MARDORE.

Le rolleiflex de Christophe Colomb

DESCRIPTION D'UN COMBAT, film franco-israélien en Eastmancolor, de CHRIS MARKER. *Images :* Ghislain Cloquet. *Musique :* Lalan. *Production :* Wim Van Leer, Sofac 1960.

Il y a belle lurette que les poètes ont délaissé leur Olympe pour se laisser guider, parmi les mortels, par les six cylindres d'une voiture de sport. Finis les temps bénis des dieux où le messager céleste rimait dans sa retraite à l'abri des clameurs du monde. Pourtant si aujourd'hui « *les poètes voyagent* » pour reprendre le titre d'une anthologie célèbre — c'est que la poésie a retrouvé le chemin de sa plus ancienne vocation. (A ceci près que ce n'est plus Homère qui écrirait l'Odyssée, de nos jours. C'est Ulysse.)

Chris Marker est un poète de notre temps. Il a approximativement l'âge du rolleiflex qu'il porte autour du cou. Il n'écrit pas de poèmes, ne collectionne pas les états d'âme : *il voyage.* Il flâne. Il observe. Peut-être regarde-t-il le monde comme d'autres s'adonnent à la lecture : avec passion et curiosité, sautant à l'occasion quelques pages, quitte à y revenir — plus tard. Peut-être même prend-il des notes, des photos. Mais ce n'est pas sûr. En tout cas, ce n'est ni un journal de bord, ni un carnet de croquis, ni un album de photographies qu'il rapporte de ses pérégrinations, mais des films (de longueur inhabituelle), ou cet objet bizarre qui défie à la fois les lois de l'écriture (mais pas autant qu'il l'aurait voulu) et celles des genres littéraires, « Les Coréennes ».

Seulement la carte du monde est désormais sans mystères. L'aventure semble avoir cessé de lier son destin à celui du voyage. Les pirates eux-mêmes, comme le prouve un exemple récent, sont escortés dans leurs exploits par plusieurs millions de regards. La découverte de contrées nouvelles étant pratiquement achevée, comment peut-on être encore aventurier ? Simplement en voyageant vers le futur, au lieu de voyager vers le passé. En s'intéressant plus aux courbes de l'Histoire qu'aux relevés de territoires. L'aventure moderne, Marker l'a compris, n'est plus la mise à jour des paradis perdus, mais bien la découverte des pays neufs — des pays qui font peau neuve : non plus des Indes, mais de la Chine communiste, non plus de l'Amazone mais de Cuba, non plus de la Palestine mais d'Israël.

Les films de Chris Marker sont donc en premier lieu des récits d'aventures modernes. Ce ne sont ni des travaux d'historien, ni des ouvrages de documentariste. Aucun rapport, par conséquent, entre ces films et les images brutes, stupides, fermées sur elles-mêmes (« *calmes blocs* » dont parle Mallarmé), qui fondent le documentaire dans son objet. Aucun non plus avec les films de Jean Rouch qui sont les récits *instantanés* de sa découverte du réel (comparables à la technique de *l'action painting* qui propose une définition nouvelle de la peinture à partir du geste qui l'a tracée). Parlant de *Lettre de Sibérie,* André Bazin notait : « *La matière première, c'est l'intelligence* ». C'est-à-dire la matière dominée, signifiante, percée de part en part par le regard du cinéaste. Dans *Lettre de Sibérie,* dans *Description d'un combat,* les images vibrent comme le timbre d'une voix. Et de même qu'il n'y a pas de voix sans timbre, il n'y a pas, chez Chris Marker, d'image (j'entends, bien entendu, l'image et son accompagnement sonore), où ne se sente la personnalité particulière de son auteur. C'est que chaque image de *Description d'un combat* est le récit condensé, elliptique, d'une *expérience,* d'une prise de possession du réel par un esprit et une sensibilité qui sont l'esprit et la sensibilité de Chris Marker.

Il peut paraître curieux, dans ces conditions, qu'un photogramme de *Description d'un combat* (et à plus forte raison de *Lettre de Sibérie*) ne nous parle ni d'Israël ni de Chris Marker, tandis qu'un photogramme de *Louisiana Story,* par exemple, nous parle à la fois de Flaherty et de la Louisiane, même s'il en parle incomplètement. D'ailleurs, faites l'expérience. Extrayez de *Description d'un combat* l'une des images de ce plan où l'on voit un piper-cub évoluer au-dessus d'un champ de labour. Il ne suffit pas de dire que cette image n'est pas signée : elle pourrait avoir été enregistrée dans n'importe quel autre pays moderne. Mais replacez-

la dans son contexte et surtout rendez-la à son commentaire (« *le geste auguste du piper-cub* ») : vous voilà désormais sollicité, prié de comprendre, sommé de sourire. Voilà l'image gagnée par l'intelligence de son auteur, voilà l'image faite esprit. Au fond, l'art de Marker ressemble fort à celui de ces amalgames qu'en peinture on appelle des collages. Max Ernst disait drôlement : « *Si c'est la plume qui fait le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage.* » Disons, parallèlement, que ce n'est pas l'image qui fait les films de Chris Marker. *Ni le commentaire.* Mais sûrement le montage du commentaire et de l'image pour lequel Bazin proposait le terme de *montage horizontal.* Montage extrêmement original, car se manifestant au principe du film et non, comme c'est l'habitude, au dernier stade de son achèvement. Encore convient-il de préciser qu'il ne s'agit pas ici de montage au sens technique (il est évident que techniquement Marker est bien tenu de monter *après* la prise de vue et la transcription du commentaire), mais de l'attitude humaine de Marker en face du réel. Monter, c'est, avant toutes considérations techniques, une certaine façon de voir le monde ou, si l'on préfère, de se manifester au monde.

On pourrait croire, à voir ces films d'une heure, syncopés — où la photographie relaie souvent l'image en mouvement — que ce n'est là qu'une forme de cinéma archaïque, fort éloigné de la définition synthétique du cinéma moderne. Ce serait, à la vérité, faire peu de cas de la liberté créatrice. Si les films de Jean Rouch sont synthétiques au niveau de la prise de vues (au point qu'on peut considérer *Chronique d'un été* comme une suite de rushes qui ne peuvent, *par principe,* rien gagner à être « montés »), ceux de Marker le sont à un niveau en quelque sorte humain, puisque la donnée première, immédiate, qui fonde ces films n'est ni la réalité objective d'Israël ou de la Sibérie, ni la réalité subjective de Marker, mais déjà l'amalgame (le « montage ») Israël-Marker ou Sibérie-Marker. L'objet pur, vierge de sens, n'existe pas. Le regarder, c'est déjà *l'interpréter,* c'est *en supprimer* l'objectivité. Regarder le monde est ainsi, pour Marker, l'interpréter, c'est-à-dire monter un commentaire sur ce qu'il regarde, c'est-à-dire faire un film.

André S. LABARTHE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

La forme et le fond

THE BELLBOY (LE DINGUE DU PALACE), film américain de JERRY LEWIS. *Scénario :* Jerry Lewis. *Images :* Haskell Boggs. *Musique :* Walter Scharf. *Interprétation :* Jerry Lewis, Alex Gerry, Bob Clayton, Cary Middlecoff, The Novelties et Joe Levitch, Maxie Rosenbloom, Joe E. Ross, Sonny Sands, Eddie Schaeffer, Herkie Styles, David Landfield, Bill Richmond, Larry Best, Jack Durant, B.S. Pully, Guy Rennie. *Production :* Jerry Lewis Pictures Corp., 1960. *Distribution :* Paramount.

Enfin, sonnez, trompettes ! Grâce à Jerry Lewis, l'équation magique peut enfin s'écrire : « Film = Gag ». Finies les contraintes qui, au nom des préjugés, des conventions, des habitudes acquises, du manque d'imagination alourdissaient un film burlesque comme les enjolivures d'une automobile : volatilisés pare-brise, capot, carrosserie, pare-chocs, phares, essuie-glace. Restent le châssis : l'enceinte d'un palace; le moteur : les bévues d'un groom; le vo-

lant : Lewis. *The Bellboy* est un film sans intrigue, sans cohésion, sans progression dramatique. J'écrivais récemment : « Tout gag peut se décomposer en trois temps : 1) un cadre, 2) une action donnée, 3) l'aboutissement de cette action, à la fois logique et saugrenu. » *The Bellboy* est un kaléidoscope de ce que les Américains, en littérature, appellent les *short-stories*. Les amoureux roucoulants, les méchants bandits à punir, les trésors à conquérir ont disparu. *The Bellboy* est un vaste album humoristique dont on peut tourner dans n'importe quel ordre, détacher, sauter les pages. Pour une fois, la publicité ne nous recommandera pas d'arriver pour le début ou de ne pas dévoiler la fin : il n'y a ni fin ni commencement. Rien que la succession gratuite et arbitraire de scènes homogènes et indépendantes.

Pour une telle expérience, le fond et la forme échangent leurs significations : le *fond*, l'élément de base, le principe primordial est bien cette *façon* nouvelle de présenter un film comique. Le fond, donc, répond à toutes nos attentes. Et la forme, c'est-à-dire ici le cadre, le thème des gags, les péripéties, ne servant que d'exemple pratique à la démonstration, est d'une importance heureusement secondaire. Car *The Bellboy* n'est pas un film très drôle. Cela tient à deux contretemps, dont l'un seulement est imputable à Jerry Lewis. Certes, il a parfaitement calculé sa cadence, en accordant deux minutes environ à chacun des épisodes présentés Exposition, développement, chute : le rythme est parfait, plus rapide que les sketches de Tati, moins harassant que les flashs de *Zazie*. Mais l'on a l'impression qu'arrivé à sa quarante-cinquième idée comique Lewis a calculé : « En voilà pour une heure et demie », et, satisfait, a écrit le mot *Fin* au bas de la pellicule. Pour qu'un film de ce genre fût réussi, il eût fallu — c'est peut-être le cas, mais il n'y paraît pas — que les gags qui le composent constituassent le gratin de centaines d'idées préalablement soumises à une rigoureuse sélection. Où sont les kilomètres de pellicule rejetés par un Chaplin intransigeant ?

Le second malaise vient du public lui-même. « *Si vous croyez que c'est gai, le bonheur* », disait Servais-Maupassant à la dernière image du *Plaisir*. A voir la salle attentive, mais figée du Paramount, on peut se demander si c'est drôle, le comique. Débarrassé de la connivence complaisante d'une histoire à raconter, le film de Lewis fait figure d'un défilé d'échantillons, et le spectateur prend des allures d'examinateur. Le sacro-saint principe de l'identification au héros ne joue plus, puisque le héros n'a pas de vie cohérente. Ce sont de graves hochements de tête approbateurs, non des éclats de rire, qui saluent les meilleures trouvailles. On voit très bien les fauteuils d'orchestre prendre des notes : « Le gag du moteur d'auto : mention bien. L'histoire des quatre téléphones : félicitations du jury. Le pilotage de l'avion : des idées, mais doit faire mieux, etc. » Et le balcon se répandre en considérations philosophiques, rêver, par exemple, au singulier hommage que Jerry Lewis croit rendre à son vieux maître Stan Laurel (hommage sincère, Lewis a dit sans cesse son admiration pour lui). Mais de contact spontané salle-écran, point. Peut-être *The Bellboy* manque-t-il par trop de poésie et d'imprévu, le registre de Lewis étant très limité. Beaucoup de gags sont axés sur le même principe, la modification radicale d'une situation, ou d'une image, sur l'autre. Un éventail d'idées plus large, plus déroutant nous aurait peut-être replongés dans cet état de grâce sans lequel un film n'est qu'une succession d'images, intéressantes parfois, mais dépourvues d'envoûtement.

Maladroit, en deçà de ses propres possibilités, *The Bellboy* n'ouvre pas moins la route. Un médiocre précurseur vaut peut-être les plus achevés des aboutissements. Et il est sympathique de penser que l'impulsion nouvelle est donnée par un homme qui ne devait ses succès commerciaux qu'à des pitreries surannées, à des gags antédiluviens, et ses succès d'estime qu'à la valeur du seul grand réalisateur qui sut le diriger. On pouvait tout craindre du Trouillard du Far West, aussi complètement livré à lui-même. Et le voici lancé à corps perdu dans l'anticonformisme. Jerry Lewis, pionnier ? La surprise est agréable. — F. M.

Les topiques du St-Tropisme

SAINT-TROPEZ BLUES, film français en Eastmancolor de Marcel Moussy. *Scénario :* Marcel Moussy. *Images :* Pierre Lhomme. *Musique :* Henri Crolla et André Hodeir. *Interprétation :* Marie Laforêt, Jacques Higelin, Pierre Michael, Jean-Marie Rivière, Monique Just, Stéphane Audran. *Production :* Champs-Elysées Productions-Magic Films, 1960. *Distribution :* Cocinor.

Celui qui aurait jugé le film au seul vu de son titre aurait pu supposer chez son auteur ou bien le génie du commerce ou bien celui de la satire ou de la provocation. Il aura découvert avec surprise en quoi consiste le génie de la modestie et qu'un film d'auteur peut n'avoir d'autres ambitions qu'être d'abord un film de reporter.

Quand je dis reportage, je ne veux pas dire que le film ait, tant s'en faut, l'anonymat d'un « documentaire », ni qu'il verse en quoi que ce soit dans cette pseudo-sociologie pour midinettes avancées que certains hebdomadaires ont mise à la mode. On n'y trouvera non plus aucune de ces finasse-

ries agressives et prétentieuses qui, dans l'optique d'un Chris Marker, doivent transformer ses films en « essais ». De tout cela Moussy n'a cure. Il s'est dit que le phénomène Saint-Tropez pouvait être révélateur, pour sa modeste part, du climat contemporain, il a simplement voulu en rendre la juste note ; pour sa modeste part, jouer le rôle de résonateur.

Point n'était besoin de procédés. Un minimum de fiction suffisait, destiné à donner sa direction à l'œuvre et à rendre du phénomène les différentes composantes : *transhumance* juvénile, bohème artiste ou snobisme de richards.

Et surtout, il ne saurait être question de porter jugement laudatif ou péjoratif. Le problème était résolu, avant même d'être posé : l'amour que portait Moussy à ses personnages (à égale distance aussi bien de la condescendance que de la complaisance) lui interdisait de porter sur leur univers nu autre regard que tendre et amusé.

Ceux-mêmes qui, sur la foi du sujet, se seraient rendus à ce film, d'avance méfiants ou irrités, je conçois mal qu'ils n'aient été dès l'abord désarmés, ensuite gagnés par l'absolue simplicité de Moussy, la gentillesse de son film et surtout sa justesse de ton, et qu'ils n'en soient pas venus à aimer, eux aussi, ces personnages dont l'auteur a su admirablement rendre, dans toute son épaisseur, la charmante façon qu'ils ont de ne pas avoir d'épaisseur.

Et il y a aussi — elle fut pour moi une révélation — l'admirable, l'inoubliable Marie Laforêt. — M. D.

Documents

EICHMANN, L'HOMME DU IIIe REICH, film suisse de montage d'ERWIN LEISER. *Scénario :* Erwin Leiser et Miriam Novitch. *Images :* Emile Berna. *Production :* Praesens Film A.G. - Lazar Wechsler (Zurich), 1961. *Distribution :* Columbia.

Tout d'abord, il ne faut pas demander à ce film d'être ce qu'il ne vise pas à être : un nouveau *Mein Kampf*, un film *sur* Eichmann (sur lequel il n'existe à peu près aucun document), ou le bilan définitif de l'univers concentrationnaire.

Celui-ci a déjà été fait : c'est *Nuit et Brouillard*, témoignage absolu. Tout autre film sur la question ne saurait être que panorama historique, visant à rappeler, préciser ou ajouter certaines choses. Ce n'est qu'une question de documentation (mais il faut préciser que l'essentiel de la documentation sur les camps n'est à la disposition d'aucun auteur de film), et surtout une question d'honnêteté qui, dans de tels cas, est la vertu éponyme du talent.

Pour ce qui est de découvrir des documents, Leiser ne craint personne. Inutile de les analyser ou même de les énumérer ici, mentionnons simplement le fait qu'à l'heure actuelle, ce n'est pas tous les jours qu'un film de montage est capable de nous en révéler de nouveaux, ils ne sont trop souvent que ressucées d'images cent fois vues, reliées par un montage et un commentaire passe-partout.

Leiser a eu en outre le bon goût de nous épargner le procès lui-même, dont il est fort peu question. Il s'est borné à insérer de temps à autre dans son film des gros plans (très longs) d'Eichmann, tel qu'il apparaît actuellement dans son box, ce qui nous permet de scruter tout à loisir les traits d'un extraordinaire visage. Cette simple façon de nous donner à voir Eichmann, de nous donner à entendre son « *nicht schuldig* » (non coupable), cela aussi fait partie de la plus importante mission du cinéma.

Quant à accuser Leiser de profiter des circonstances pour placer sur le marché un film dont Eichmann est le prétexte, sur ce, il faudrait s'entendre. Oui, il s'est agi, tout bêtement, à l'occasion du procès, de faire un film visant, à partir de la personnalité d'Eichmann, à dresser un nouveau bilan de l'univers concentrationnaire, et puis après ?

Exploitation publicitaire ? Mais où commence l'exploitation, et les choses, du côté d'Israël, seraient-elles, de ce point de vue, si pures ? Car — et en admettant que tout procès ne soit pas déjà en lui-même une comédie — n'est-ce pas un non-sens particulièrement flagrant (tout s'explique au contraire si l'on ne considère ce procès que comme un moyen) que de livrer aux astuces de la procédure ce qui n'est justiciable d'aucune procédure, de vouloir expliciter ce qui dépasse toute explication, que d'installer dans un box, comme le premier escroc venu, un homme pour qui on ne devrait concevoir d'autre sort que d'être — suivant la conception que l'on a de l'histoire — ou porté en triomphe ou abattu sans jugement ?

La mise en scène du procès Eichmann — pour en revenir à des considérations cinématographiques dont je ne me suis sans doute déjà que trop écarté — ne pourrait-elle être signée par l'auteur de *Kapo ?* — M. D.

Ces notes ont été rédigées par MICHEL DELAHAYE et FRANÇOIS MARS.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 7 JUIN AU 4 JUILLET 1961

7 FILMS FRANÇAIS

L'Affaire Nina B., film de Robert Siodmak, avec Nadja Tiller, Pierre Brasseur, Walter Giller, Jacques Dacqmine, Etienne Bierry, Dominique Dandrieux, Hubert Deschamps, Maria Merike. — Fausse Allemagne, faux suspense, fausse mise en scène : du vrai Siodmak. Ne pastiche pas *Arkadin* qui veut.

Dans la gueule du loup, film de Jean-Charles Dudrumet, avec Félix Marten, Magali Noël, Pascale Roberts, Pierre Mondy. — D'un roman américain francisé, on a voulu faire un film français américanisé. Mais cela change-t-il quelque chose qu'un âne s'appelle Marten ?

Les Filles sèment le vent, film de Louis Soulanes, avec Scilla Gabel, Françoise Saint-Laurent, Philippe Leroy, Saro Urvi, Jacques Fabbri, Vittorio Prada, Sandrine, Eva Damien, Philippe Mory. — Sur un fond vaguement « social », l'érotisme de la récolte : thème connu dont on nous offre ici la variante « cueillette », bien amère.

Heures chaudes, film de Louis Félix, avec Liliane Brousse, Françoise Deldick, Michèle Philippe, Pierre Richard, Claude Saint-Louis. — Il ne faudrait pas confondre le surchauffé et le réchauffé.

Quai Notre-Dame, film en Cinémascope de Jacques Berthier, avec Anouk Aimée, Jacques Dacqmine, Christian Pezet, Christian Allers, Geneviève Fontanel. — Le thème de la belle inconnue à la sauce populiste. Réalisation appliquée de quelqu'un qui doit se prendre pour un grand metteur en scène.

Saint-Tropez Blues. — Voir note de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 61.

Un soir sur la plage, film de Michel Boisrond, avec Martine Carol, Jean Desailly, Geneviève Grad, Henri-Jacques Huet, Dahlia Lavi, François Nocher, Michel Galabru, Rellys. — Le scénario d'Annette Wademant est si exécrable que le film en eût pu être beau. Mais Michel Boisrond veillait et y a mis bon ordre.

7 FILMS AMERICAINS

All the Fine Young Cannibals (*Les Jeunes Loups*), film en Cinémascope et en Métrocolor de Michael Anderson, avec Robert Wagner, Nathalie Wood, Suzan Kohner, George Hamilton. — Scénario et réalisation sont laborieusement fignolés par des hommes du métier. Quand le mélodrame a honte de lui-même, le spectateur a honte d'être spectateur.

The Bellboy (*Le Dingue du palace*). — Voir note de François Mars, dans ce numéro, page 60.

The Hoodlum Priest (*Le Mal de vivre*). — Voir note dans notre prochain numéro.

Ice Palace (*Les Aventuriers*), film en Technicolor de Vincent Sherman, avec Richard Burton, Robert Ryan, Martha Hyer, Carolyn Jones. — Sur les pionniers de l'Alaska, Edna Ferber a fait un roman. Du roman d'Edna Ferber, Vincent Sherman a fait un film, en s'aidant de transparences et de toiles peintes.

The Naked Maja (*La Maja nue*), film en Technirama et en Technicolor de Henry Koster, avec Ava Gardner, Anthony Franciosa, Amedeo Nazzari, Gino Cervi, Lea Padovani. — Un beau sujet, une belle Ava et trois beaux plans ne font pas forcément un beau film.

A Raisin in the Sun (*Un Raisin au soleil*), film de Daniel Petrie, avec Sidney Poitier, Claudia Mac Neil, Ruby Dee, Diana Sands. — La pièce, qui n'est pas détestable, a le mérite de poser adroitement le problème du racisme. Elle a été filmée de façon aussi anonyme que possible.

The Story of Ruth (*L'Histoire de Ruth*), film en Cinémascope et en De Luxe de Henry Koster, avec Stuart Whithman, Tom Tryon, Peggy Wood, Elana Eden. — Encore plus ennuyeux que *La Maja*, Koster n'étant pas de taille à placer trois beaux plans dans chacun de ses films.

7 FILMS ITALIENS

Crimen (*Chacun son alibi*), film de Mario Camerini, avec Silvana Mangano, Bernard Blier, Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Dorian Gray. — Reprend sans vergogne la vieille formule du film à sketches. Mario Camerini a au moins le mérite de ne pas s'en chercher.

I giganti della Tessaglia (*Le Géant de Thessalie*). — Voir critique de Michel Mardore, dans ce numéro, page 57.

Morgan il pirata (*Capitaine Morgan*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de André de Toth, avec Steve Reeves, Valérie Lagrange, Ivo Garrani, Chelo Alonso, Armand Mestral. — Quel est le réalisateur du film ? Primo Zeglio ou André de Toth ? Si l'on se pose la question, c'est uniquement afin de savoir qui rendre responsable de cette bande parfaitement insipide que vient seulement rehausser l'inénarrable diction de Valérie Lagrange.

Parlez-moi d'amour, film en couleurs de Giorgio Simonelli, avec Dalida, Jacques Sernas, Raymond Bussières, Mario Carotenuto. — La *fascinante personnalité* de la vedette féminine méritait au moins un de Sica.

La rivolta degli schiavi (*La Révolte des esclaves*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Nunzio Malassomma, avec Rhonda Fleming, Lang Jeffries, Gino Cervi, Ettore Manni, Dario Moreno, Serge Gainsbourg. — On peut pardonner bien des choses au jeune et sympathique cinéma historique italien, mais pas de nous ressortir Fabiola.

Il sepolcro del re (*La Vallée des Pharaons*), film en Scope et en couleurs de Fernando Cerchio, avec Debra Paget, Ettore Manni, Erno Crisa, Corrado Pani, Yvette Lebon. — Une musique de Giovanni Fusco et une gentille utilisation de Debra Paget ne nous feront pas pardonner à ce film une pseudo-américanisation qui est un des dangers que court le jeune cinéma susnommé.

La Viaccia, film de Mauro Bolognini, avec Jean-Paul Belmondo, Claudia Cardinale, Pietro Germi, Paul Frankeur, Gabriella Pallota. — Prolonge la ligne descentdante de Bolognini. Le débraillé des *Garçons* avait un charme douteux mais réel. *Ça s'est passé à Rome* concertait trop ses charmes pour qu'il en restât l'ombre d'un, avec *La Viaccia* nous sommes devant un esthétisme faux et prétentieux, absolument repoussant.

2 FILMS JAPONAIS

Spaceman contre satellite, film de Teno Ishii, avec Ken Utsui. — Le précédent *Spaceman* constituait une curieuse et sympathique résurgence du sérial. On pouvait donc attendre de celui-ci, en admettant qu'il ne fît pas preuve des mêmes qualités, qu'il suscitât au moins un intérêt amusé. Or on ne s'amuse même pas.

Norainu (*Chien enragé*), film d'Akira Kurosawa, avec Toshiro Mifune, Takashi Shimura. — Laborieux Kurosawa policier des débuts.

1 FILM ALLEMAND

Die Tausend Augen des Dr. Mabuse (*Le Diabolique Docteur Mabuse*). — Voir critique de Jean Douchet, dans ce numéro, page 49.

1 FILM ANGLAIS

Circle of Deception (*Interrogatoire secret*), film en Cinémascope de Jack Lee, avec Bradford Dillman, Suzy Parker, Harry Andrews, Paul Rogers. — L'idée de départ est excellente, le scénario pas très bon, le film très mauvais.

1 FILM POLONAIS

Matka Joanna od Aniolow (*Mère Jeanne des Anges*). — Voir critique de Jacques Siclier, dans notre précédent numéro

1 FILM SUISSE

Eichmann, l'homme du IIIe Reich. — Voir note de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 62.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3 NF** (Etranger : **0,25 NF** de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Club : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1961